क४/१९२

वाङ्मयीन

टीपा आणि टिप्पणी

वा. ल. कुळकर्णी

३ री आवृत्ती

ग. वि. चावरे
यांजकडून भेट
२४।३।८१

वा ङ्म यी न

टीपा आणि टिप्पणी

वा. ल. कुळकर्णी

पॉ प्यु ल र प्र का श न

पहिली आवृत्ती १९५३।१८७४
दुसरी आवृत्ती १९६०।१८८२
तिसरी आवृत्ती १९७०।१८९२

© वा. ल. कुळकर्णी

प्रकाशक
ग. रा. भटकळ
पॉप्युलर प्रकाशन
३५ सी ताडदेव रोड
मुंबई ३४ WB

मुद्रक
चिं. स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
४६१।४ सदाशिव पेठ
टिळक रस्ता, पुणे ३०

सौ. वहिनींस—

अनुक्रमणिका

पहिल्या आवृत्तीच्या निमित्ताने

'डायरींतील पानें' ह्या नावाखाली वेळोवेळी नियतकालिकांतून प्रसिद्ध झालेल्या माझ्या लेखनातील काही भाग येथे संग्रहीत केला आहे. ह्या लेखनाचे स्वरूप थोडेबहुत अनौपचारिक आहे. ते खास कोणत्याही नियतकालिकासाठी केलेले लेखन नसून माझ्या इतर लेखनाप्रमाणेच मूलतः स्वतःसाठी म्हणजे स्वतःच्या शंकांच्या समाधानार्थ केलेले लेखन आहे. हे त्याचे स्वरूप लक्षात घेऊनच पुस्तकाला 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी' हे नाव दिले आहे.

'टीका : काल, आज आणि उद्या' हा सदर संग्रहातील पहिला लेख मात्र महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या शंभराव्या अंकासाठी संपादकांच्या खास सांगण्यावरून मी लिहिला. ह्या लेखाप्रमाणेच पुस्तकाच्या शेवटी असलेला 'मराठी एकांकिका' हा लेख इंडियन नॅशनल थिएटर ह्या संस्थेतर्फे प्रसिद्ध होणाऱ्या 'एकांकी' ह्या गुजराती मासिकासाठी मी मुद्दाम लिहिला. त्याचा गुजराती अनुवाद त्या मासिकाच्या सप्टेंबर १९५३ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला आहे. 'एकांकिका' ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाची

सविस्तर चर्चा मी ह्यापूर्वीच एका लेखात केलेली असून तो लेख माझ्या 'वाङ्मयीन मते आणि मतभेद' ह्या पुस्तकात संगृहीत करण्यात आला आहे. येथे केवळ मराठी एकांकिकेचा सुसंगत इतिहास लिहिण्याचा प्रयत्न केला आहे. हा इतिहास माहितीच्या दृष्टीने शक्य तो निर्दोष करण्याबाबत श्री. वि. द. साटे, श्री. वा. श्री. पुरोहित, श्री. केशवराव दाते, श्री. के. नारायण काळे, श्री. वा. ना. देशपांडे, श्री. र. वि. हेरवाडकर, श्री. पु. रा. लेले, इत्यादी व्यक्तींनी मला बहुमोल मदत केली. ह्या सर्व व्यक्तींचा व विशेषतः कै. वि. द. साटे ह्यांचा मी अत्यंत आभारी आहे.

पुस्तकाची मुद्रिते तपासताना त्यात काही कल्पनांचा अनेक ठिकाणी पुनरुच्चार झालेला आहे असे आढळून आले. गेल्या काही वर्षांत कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या प्रकृतीसंबंधी विचार करीत असता प्रसंगवशात मजकडून झालेले हे टिपणवजा लेखन आहे. ते एकटाकी नाही. त्याचे विषयही भिन्न भिन्न आहेत; परंतु असे असूनही त्यात काही कल्पना वारंवार विवेचनाच्या ओघात डोकी वर काढताना दिसतात; ह्याचा अर्थ एवढाच की, सदर काळातील त्या माझ्या मनातील प्रभावी कल्पना आहेत. लेखकाची आत्मनिष्ठा ही त्यांतीलच एक कल्पना आहे. ह्या पुस्तकात लेखकाच्या आत्मनिष्ठेचा प्रपंच मी वारंवार थाटताना दिसतो ह्याचे कारण उघड आहे. वाङ्मयीन टीकेच्या प्रांतात अ-वाङ्मयीन आणि अ-कलात्म मूल्ये नेहमीच धुडगूस घालताना दिसत असतात. आजही त्यांतील काही मूल्ये लोकप्रिय ठरू पाहत आहेत. वाङ्मयीन मूल्यांची विशुद्धता कायम राखण्याची आज विशेष जरुरी आहे, असे मला एकसारखे वाटत आले आहे. ह्या पुस्तकात ज्या कल्पनांची पुनरुक्ती झाल्यासारखी वाचकांस वाटेल त्यांचा संबंध वरील विचारसरणीशी आहे.

'साहित्य', 'अभिरुचि', 'सत्यकथा', 'रचना', 'महाराष्ट्र-साहित्य पत्रिका', 'हंस' इत्यादी नियतकालिकांतून हे लेखन प्रथम प्रसिद्ध झाले. ह्या सर्व नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी आभारी आहे.

पॉप्युलर प्रकाशनचे श्री. रामदास भटकळ ह्यांनी माझे हे लेखन

प्रकाशित करण्याबाबत आणि माझे मित्र श्री. दत्तोपंत गोडसे ह्यांनी त्याजवर अंगरखा चढविण्याबाबत जो उत्साह दाखविला त्याबद्दल मी कृतज्ञ आहे.

विल्सन कॉलेज, मुंबई ७ वा. ल. कुळकर्णी
१९५३

दुसऱ्या आवृत्तीच्या निमित्ताने

' वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी ' ह्या पुस्तकाची ही दुसरी आवृत्ती मुद्रणास देण्यापूर्वी मी जेव्हा पुस्तकातील मजकुरावरून परत एकदा नजर टाकली तेव्हा आपण जो वेगवेगळ्या वाङ्मयीन प्रश्नांचा विचार केला आहे तो काही ठिकाणी अधिक स्पष्ट करण्याची आवश्यकता आहे असे मला आढळून आले. ज्या ज्या ठिकाणी ही आवश्यकता मला दिसली त्या त्या ठिकाणी खुणा करून मूळ मजकुरात कोणत्याही प्रकारचा बदल न करिता मी तळटीपांचा उपयोग केला आहे. आपले म्हणणे अधिक स्पष्ट व्हावे, आपण जे म्हणण्याचा प्रयत्न करीत आहोत त्याच्या अर्थाबद्दल गैरसमज राहू नये एवढाच ह्या तळटीपा देण्यात हेतू आहे. ' टीकाकार केळकर ' हा लेख परत वाचल्यावर मात्र असे वाटले की, ह्या लेखाच्या शेवटी एक समारोपवजा परिच्छेद हवा, तसल्या परिच्छेदाच्या अभावी तो भुंडा वाटतो. हे लक्षात घेऊन त्या लेखातील विचारांना थोडेफार पूर्णत्व प्राप्त व्हावे ह्याच हेतूने हा परिच्छेद शेवटी जोडलेला आहे. पुस्तकाच्या शेवटी असलेला ' मराठी एकांकिका ' हा लेख बोलून चालून ' मराठी एकांकिके 'चा विकास दाखविण्यासाठी मी मुळात लिहिला. तेव्हा आज १९६० साली तो पुनर्मुद्रित करिताना गेल्या सहा-सात वर्षांत मराठी एकांकिकेला ज्यांनी आपल्या कामगिरीने प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली आहे त्यांचा उल्लेख करणे मला अगत्याचे वाटले; म्हणून गेल्या सहा-सात वर्षांत मराठीत लिहिल्या गेलेल्या सर्वच एकांकिकांची नोंद पुरकणी-मजकुरात न करिता मी फक्त मराठी एकांकिकेच्या

विकासाच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या गोष्टींचा त्यात उल्लेख केला आहे. ह्या सर्व वेगवेगळ्या कारणांस्तव दिलेल्या पुरवणी मजकुराने ' टीपा आणि टिप्पणी 'ची ही दुसरी आवृत्ती वाचकांना अधिक उपयुक्त वाटेल अशी आशा करितो.

मराठवाडा विद्यापीठ वा. ल. कुळकर्णी
१-२-१९६०

तिसऱ्या आवृत्तीच्या निमित्ताने

ह्या पुस्तकाचे मराठी अभ्यासकांकडून मोठ्या उत्साहाने स्वागत झाले. त्यामुळे त्याच्या तिसऱ्या आवृत्तीचा योग आज येत आहे. ह्या तिसऱ्या आवृत्तीसाठी मुद्रणप्रत तयार करिताना मी पुस्तकातील सर्व मजकूर परत एकदा नजरेखालून घातला आहे आणि त्यात ज्या शाब्दिक दुरुस्त्या करणे मला आवश्यक वाटले त्या केल्या आहेत. व काही ठिकाणी नव्या मजकुराची भर घातली आहे.

विजयादशमी वा. ल. कुळकर्णी
१२-१०-१९७०

टीका : काल, आज आणि उद्या

वामनराव जोशी ह्यांनी केलेली 'प्रेम की लौकिक ?', 'दुटप्पी की दुहेरी ?' ह्या कादंबऱ्याची परीक्षणे, वा. अ. भिडे ह्यांची पुस्तक-परीक्षणे, केळकरांनी केलेले कोल्हटकरांच्या 'मूकनायका'चे परीक्षण किंवा श्रीपाद कृष्णांनी केलेले 'तोतयाच्या बंडा'चे परीक्षण ही किंवा असली परीक्षणे आठवली व आजच्या काळात प्रसिद्ध होत असलेली पुस्तकपरीक्षणे लक्षात घेतली की अगदी प्रथम जी गोष्ट जाणवते ती परीक्षणांच्या लांबीसंबंधीची. कालच्या आणि आजच्या परीक्षणांच्या लांबीरुंदीत केवढा फरक पडलेला आढळतो! तसली लांबरुंद परीक्षणे आताच्या नियतकालिकांतून सापडणे एकंदरीने मुष्कीलच. तितकी तपशीलवार परीक्षणे आता कोणी लिहीतही नाही आणि कोणी लिहिली तर वाचक ती वाचतीलच अशी खात्री नाही. हे कालचे परीक्षणकार परीक्षित पुस्तकात क्राऊन साइझची (किंवा डेमी साइझची) किती पृष्ठे आहेत येथून आपल्या परीक्षणांना सुरवात करीत आणि परीक्षित ग्रंथ कोणत्याही वाङ्मय-प्रकारात का मोडत असेना (तो कथा, कादंबरी, नाटक वा कवितासंग्रह का असेना) ते आपल्या परीक्षणाच्या शेवटी त्या ग्रंथात सापडलेले चुकीचे शब्द,

घेडगुजरी समास, व्याकरणदृष्ट्या सदोष वाक्यरचना, इत्यादींची जंत्रीही सादर करीत व अर्थात् हे दोष टाळण्याची शाळकरी सूचनाही देत. मोठ्या आस्थे-वाईकपणे, तपशीलवारपणे आणि आत्मविश्वासपूर्वक हे परीक्षण-लेखनाचे काम त्या काळात चालत असे. ही परीक्षणे चाळली तर असे दिसून येईल की ह्या परीक्षणलेखनाचे एक चालचलाऊ तंत्रही त्या लेखकांनी ठरवून टाकले होते. कोणत्याही कादंबरीचे वा नाटकाचे परीक्षण करताना ते प्रथम 'ग्रंथकारा-' बद्दल म्हणजे त्याच्या इतर वाङ्मयसेवेबद्दल थोडीबहुत माहिती पुरवीत. नंतर अगदी तपशीलवारपणे परीक्षित कादंबरीचे किंवा नाटकाचे कथानक काय आहे ते आपणांस सांगत व नंतर त्या कथानकातील घटनांच्या संभाव्य-असंभाव्यतेची पद्धतशीरपणे चर्चा करीत. ही चर्चा चालू असतानाच ज्याला ते 'स्वभावपरिपोष' असे समजत तो प्रस्तुत ग्रंथात कितपत झालेला आहे ह्याची ते पहाणी करीत आणि त्यांच्या दृष्टीने त्या ग्रंथाचा जो 'विषय' ठरत असे तो समाजहिताच्या दृष्टीने कितपत उपयुक्त ठरतो ह्याचीही चिकित्सा करीत. परीक्षणाच्या शेवटी 'ग्रंथा'च्या भाषेबद्दल स्वतंत्रपणे उल्लेख असे व वर सांगितल्याप्रमाणे ह्या भाषेतील व्याकरणदृष्ट्या सदोष असलेली स्थळेही निर्देशिली जात.

अद्यापही नाटक-कादंबऱ्यांच्या परीक्षणांची तऱ्हा ही फारशी बदललेली नसली, आणि आजच्या परीक्षणांचे वरवरचे रूप हे वर वर्णिलेल्या परीक्षणां-सारखेच दिसत असले तरी आजच्या परीक्षणकाराच्या दृष्टीत इतकी ठराविकता आणि निश्चितता आढळत नाही असे आपणांस दिसत आहे. कथा-कादंबऱ्यांकडे आजचे परीक्षणकार केवळ वरील दृष्टीने पाहू इच्छित नाहीत. केवळ ह्या घोपटमार्गी दृष्टीचा अवलंब केला असता कार्य भागत नाही असे जणू त्यांच्या लक्षात येऊ लागले आहे. कादंबरी, नाटक, लघुकथा हे जे ललितवाङ्मयाचे प्रकार आहेत त्या प्रकारांचे परीक्षण असे अवयवशः करून चालणार नाही, ह्यांतील प्रत्येक वाङ्मयप्रकार हा एकसंध आहे, त्यात आशय आणि अभिव्यक्ती ह्यांची एकप्रकारे अभिन्नता आहे व त्याचे परीक्षण करीत असताना त्याचे हे एकसंधत्व दृष्टीआड करून भागत नाही. एवढेच नव्हे, तर ते दृष्टीआड केल्यास आपले तत्संबंधीचे मूल्यमापन सपशेल चुकीचे ठरण्याचा

संभव आहे हे अलीकडील परीक्षणकारांच्या विशेषत्वाने लक्षात येऊ लागले आहे असे त्यांच्या परीक्षणलेखांवरून वाटते. हे वेगवेगळे ललित-वाङ्मयाचे प्रकार वेगवेगळ्या आकर्षक फुलांसारखे आहेत : प्रत्येक फुलाचा रंग निराळा, आकार निराळा, सुवास निराळा. प्रत्येक फुलाला पाकळ्या आहेत; परंतु ह्या पाकळ्यांची केवळ मोजदाद करून किंवा प्रत्येक पाकळीचा आकार तपासून काही आपणांस त्या फुलाची नीटशी कल्पना येणार नाही. त्या पाकळ्या म्हणजे ते फूल नव्हे. त्या फुलाचा विचार करिताना, त्याचे सौन्दर्य लक्षात घेताना आपण त्याचा अवयवशः विचार करून भागणार नाही; तर त्याच्या समग्र रूपाचा एकदम एकसमयावच्छेदेकरून आपण विचार केला पाहिजे, ह्याची जाणीव आज ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या परीक्षणकारांमध्ये हळुहळू उदय पावताना दिसत आहे.

म्हणून आजचा जबाबदार टीकाकार हा एखाद्या कादंबरीचे वा नाटकाचे परीक्षण करिताना 'असे असले तरी ह्या कादंबरीची भाषा चांगली आहे,' 'ह्या नाटकाची भाषा वाईट आहे' असल्या पुस्त्या आपल्या परीक्षण-लेखाला जोडताना फारसा दिसत नाही. भाषा हा त्या कादंबरीचा किंवा त्या नाटकाचा एक अविभाज्य घटक आहे; कादंबरी चांगली आहे ह्याचा अर्थ ती समुचित भाषेत लिहिलेली आहे असे तो गृहीत धरून चालत असतो व कादंबरीचे परीक्षण करिताना ते सांगण्याची वेगळी आवश्यकता नाही असे त्यास वाटत असते. एक काळ असा होता–व तोही फारसा दूरचा काळ नव्हे–की ज्या वेळी अमुक एका कादंबरीतील निसर्गवर्णने ही मोठी बहारदार उतरलेली आहेत हे मोठ्या अगत्याने परीक्षणकार आपल्या परीक्षणांतून नमूद करीत असत व वाचकांनाही अमुक एका कादंबरीकाराला निसर्गवर्णने फार चांगली साधतात असे सांगण्यात भूषण वाटत असे. निसर्गवर्णने कादंबरीत असली तरी ती कादंबरीशी एकजीव झालेली असतात, ती ठिगळवजा नसतात, ह्याची जाणीव जसजशी परीक्षणकारांना अधिकाधिक होऊ लागली तसतसा त्यांचा स्वतंत्र उल्लेख आपल्या परीक्षणांत करण्याची आवश्यकता नाही हे त्यांना पटू लागले. एवढेच नव्हे, तर अशा रीतीने साक्षेपाने त्यांचा वेगळा उल्लेख करणे बरे नव्हे, त्यामुळे झाला तर त्या वाङ्मयप्रकाराच्या घडणीबद्दल गैरसमजच होण्याचा संभव आहे (व तसा गैरसमज कित्येक कादंबरीकारांचा झाला असा आपल्याकडील इतिहासही आहे)

हे त्यांच्या लक्षात आले व हा उल्लेख करण्याचे ते बहुधा टाळू लागले.

कादंबरीचे परीक्षण करिताना आजचा परीक्षणकार स्वतःला जो पहिला प्रश्न विचारतो तो म्हणजे ' ही खरोखर ललितकृती आहे काय ? ललितकृती ह्या दृष्टीने तिचे वैशिष्ट्य कशात आहे ? ' जी गोष्ट कादंबरीची, तीच नाटकाची व तीच लघुकथेची. तेव्हा थोडक्यात असे की आजचा परीक्षणकार कोणत्याही ललितकृतीकडे पाहताना प्रथम ती ललितकृती जे रूप घेऊ पाहते आहे ते रूप घेणे आणि जे व्यक्त करू पाहत आहे ते व्यक्त करणे तिला कितपत साधले आहे हे लक्षात घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे; ह्याचा अर्थ तो ह्या वाङ्मयप्रकारांच्या केवळ तंत्राचा विचार करीत आहे असा नव्हे. ह्या तंत्राचा विचार करण्याचीही लाट दरम्यानच्या काळात मराठी टीकात्मक वाङ्मयात येऊन गेली, नाही असे नाही. १९३० ते १९४० हा जो कालखंड आहे, त्या कालखंडात ह्या दृष्टीचा विशेष अवलंब परीक्षणकारांकडून झालेला आपणांस दिसेल. ह्याच्या अगोदरच्या काळात वाङ्मयकलेच्या दृष्टीने ललितवाङ्मयाकडे तितकेसे पाहिले जात नव्हते. ही कलादृष्टी परीक्षणकारांच्या ठिकाणी आज उदय पावू पाहत आहे; परंतु ह्या दरम्यानच्या काळात तिचा नीटसा उदय झालेला नव्हता. मात्र आपण कलादृष्ट्या नव्यानेच ललितवाङ्मयाकडे पाहू लागलो आहोत असे तत्कालीन परीक्षणकारांना वाटू लागले होते. त्यांची दृष्टी खरे पाहिले असता कलेपेक्षा कारागिरीचाच अधिक शोध घेऊ इच्छित होती व कारागिरीलाच कला समजू लागली होती. अगोदरच्या परीक्षणकारांच्यापेक्षा ह्या नव्या परीक्षणकारांना कलाकृतीची काही अधिक अंगे लक्षात येऊ लागली होती हे खरे. ललितकृतीच्या ठिकाणी बांधेसूदपणा, डौलदारपणा, सुव्यवस्थितपणा कसा येतो ह्याची थोडीबहुत कल्पना त्यांना नव्याने आलेली होती. परंतु ह्यांतील कलेचा अंगभूत भाग किती व कारागिरीचा भाग किती हे मात्र त्यांच्या नीटसे ध्यानात आलेले नव्हते व म्हणूनच नव्याने लक्षात आलेल्या अंगांना महत्त्व देण्याच्या गडबडीत ते कारागिरीलाच कला समजू लागले होते. परीक्षणकारांनीच ह्या दृष्टीचा अवलंब केल्यामुळे तत्कालीन वाङ्मयातही कलामूल्यांपेक्षा कारागिरीशी संलग्न असलेल्या हीन मूल्यांना भाव येऊ लागला होता. आज ही दृष्टी हळुहळू निवळू लागली आहे असे मला वाटते व म्हणूनच मी असे म्हणत आहे की, आजचा जबाबदार

टीकाकार हा त्याच्या अगोदरच्या टीकाकारापेक्षा कलामूल्यांची अधिक कदर करू लागला आहे; निदान ह्या मूल्यांचीच विशेष कदर व्हावयास पाहिजे ह्याची त्याला अधिकाधिक जाणीव होऊ लागली आहे व म्हणूनच तो कलेला एक विशेष रूप का येते हाच प्रश्न आता आपल्या मनाला विशेषत्वाने विचारू लागला आहे.

लघुकथेचे रूप अमुक एक प्रकारचे असते, कादंबरीमध्ये किंवा नाटकामध्ये अमुक एका क्रमाने पेचप्रसंग, निरगाठ व उकल ह्यांची योजना केलेली आढळून येते. 'सुनीता'मध्ये, 'विलापिके'मध्ये वा 'कणिके'मध्ये विशिष्ट स्वरूपाचा अनुभव विशिष्ट रूपाने अवतरत असतो ह्यासंबंधीच्या काही दृढ समजुती मनाशी बाळगून लघुकथांकडे, कादंबरी-नाटकांकडे किंवा कवितांकडे वळण्याच्या हे थोडेसे पुढचे पाऊल आहे. लघुकथेला तिचे रूप कसे प्राप्त होते, वाङ्मयाचे घाट कितीही बदलले तरी त्याचा घाटदारपणा कसा नाहीसा होत नाही, कादंबरी आणि नाटक ह्या किंवा ह्यासारख्या इतर वाङ्मयप्रकारांच्या कक्षा एकमेकात मिसळणे अशक्य आहे काय, ह्या सर्व वाङ्मयप्रकारांचा विकास आपणांस त्यांच्या स्वरूपासंबंधीची कोणती तत्त्वे स्पष्ट करतो, ह्या सर्व तत्त्वांच्या अनुषंगाने आपण ललित-वाङ्मयाच्या ह्या विविध क्षेत्रांतील कृतींकडे पाहताना कोणती दृष्टी ठेवावी इत्यादी अनेक प्रश्न आजच्या ह्या परीक्षणकाराला किंवा वाङ्मयाच्या टीका-काराला भंडावून सोडू लागले आहेत. स्वाभाविकच त्याच्या बोलण्यात व लिहिण्यात पूर्वीच्या परीक्षणलेखनात सापडणारा छातीठोकपणा, निःसंदिग्धपणा, मताचा निश्चितपणा आढळेनासा झाला आहे. तो जपून पावले टाकीत आहे.

तो जपून पावले टाकीत आहे ह्याचे आणखी एक कारण आहे : १९३० च्या सुमारास वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील शिष्टमान्य आरोळी म्हणजे ' जीवनाकरिता कला ' हीच होती. कलावाङ्मयातील ' वास्तवा 'चा शोध ह्याच दृष्टीने घेतला जात होता. ह्याच्या अगोदरचेही परीक्षणकार, वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे कोणत्याही ललितकृतीचे परीक्षण करिताना त्या ललितकृतीचा 'विषय' हा समाज-हिताला कितपत परिपोषक ठरतो ह्या प्रश्नाची चर्चा करीतच असत. परंतु त्यांची दृष्टी ही त्या ' विषयाची ' चिकित्सा बहुधा नैतिक पातळीवरूनच फक्त करीत असे; म्हणजे अमुक एका कादंबरीचा परिणाम समाजाच्या नैतिक जीवनावर

काय होईल ह्याचा विचार त्यांना अभिप्रेत असे व ज्या समाजसुधारणांचा त्या काळात पुरस्कार करण्याचा संकेत होता त्या स्त्रीशिक्षण, विधवा-विवाह, बाल-विवाह-निषेध, इत्यादी सुधारणांचे गाडे त्या कादंबरीच्या द्वारा कितपत पुढे ढकलले जात आहे ह्याचा त्यांजकडून विचार होई. परंतु १९३० च्या सुमारास ज्याप्रमाणे कलेतील कारागिरी ही हळुहळू परीक्षणकारांच्या किंवा टीकाकारांच्या कौतुकाचा विषय होऊ लागली त्याप्रमाणेच ' कला ही जीवनासाठी आहे ' हा त्यांचा परवलीचा शब्द होऊन बसला. ' कला ही जीवनासाठी ' असे म्हणताना ते कलाकृतीच्या ' विषया 'बद्दल व त्या विषयाकडे पाहण्याच्या दृष्टीबद्दल त्यांच्या अगोदरच्या परीक्षणकारांपेक्षा अधिक अपेक्षा व्यक्त करू लागले व विशिष्ट जीवनांगाचे विशिष्ट रीतीने चित्रण करू पाहणाऱ्या कलेला (की कारागिरीला ?) स्वाभाविकच त्यांच्या दृष्टीने अधिक महत्त्व येऊ लागले; ह्या कालखंडातील मराठी टीकात्मक वाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात शिरू लागलेल्या अ-कलात्मक आणि अ-वाङ्मयीन मूल्यांच्या प्रवेशाचा इतिहास ठरतो. ही मूल्ये हा हा म्हणता कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात शिरली. त्यांच्या प्रवेशाला लेखकांनीही अप्रत्यक्षपणे मदत केली. टीकात्मक वाङ्मयाच्या क्षेत्रात शिरलेली ही अ-कलात्म आणि अ-वाङ्मयीन मूल्ये अद्यापही आपणांस त्रास देत आहेत. ह्या कालखंडात रशियन राज्यक्रांतीकडे आपल्याकडील अनेक तरुण बुद्धिमंतांचे लक्ष वेधले गेले व त्यांच्या एकंदर जीवनविषयक दृष्टिकोणावर मार्क्सवादाची दाट छाया पसरली. स्वाभाविकच वाङ्मयाच्या क्षेत्रातही ह्याच विचारसरणीचा पगडा दिसू लागला. वाङ्मयाचे मूल्यमापन करिताना मार्क्सवादी दृष्टिकोणाचा केवळ अंगीकार करण्यात आला नाही, तर तदनुसार विशिष्ट वाङ्मयाला श्रेष्ठ—नव्हे पुरोगामी—समजण्यात येऊ लागले व तदितर वाङ्मयाला प्रतिगामी अतएव कनिष्ठ समजण्यात येऊ लागले; किंबहुना असे समजणे हेच वाङ्मयाबद्दल, कलेबद्दल आणि समाजाच्या एकंदर कल्याणाबद्दल खरीखुरी आस्था दाखविण्याचे लक्षण आहे असे मानण्यात येऊ लागले. ' कला ही जीवनासाठी आहे ', ' वाङ्मय हे जीवनासाठी आहे ' ह्या विचार-सरणीतून ' वाङ्मय हे विशिष्ट प्रकारच्या समाजजीवनाचा म्हणजे जीवनदृष्टीचा प्रचार करण्यासाठी आहे ' हा दृष्टिकोण आपोआपच उद्भवला व हळुहळू शिष्टमान्यही झाला. वाङ्मयीन महात्मतेची ही जणू एक महत्त्वाची कसोटी आहे असे समजण्यात येऊ

लागले. ह्या विचारसरणीचा अवलंब होऊ लागल्यामुळे असल्या प्रकारचे वाङ्मय निर्माण करण्याचे बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न होऊ लागले. ह्यामुळे स्वाभाविकच कारागिरीला येऊ पाहात असलेले महत्त्व अधिकच वाढले. आणि लेखकाच्या स्वतंत्र व्यक्तित्वाचे आणि आत्मनिष्ठेचे वाङ्मयातील महत्त्व कमी कमी होऊ लागले. ह्या सर्व गोष्टींचा वाङ्मयाच्या अंतःस्वरूपावर किती अनिष्ट परिणाम झाला हे गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांतील मराठी ललित वाङ्मयाचा इतिहास सांगतच आहे; परंतु ह्या अनिष्ट परिणामाची पूर्वचिन्हे जसजशी दिसू लागली, तसतशी विचारवंतांकडून 'लेखनपूर्व आत्मनिष्ठेची', 'लेखनगर्भ आत्मनिष्ठेची' आवश्यकता पटवून देण्यात येऊ लागली. ह्या आत्मनिष्ठेच्या अभावी लेखन कसे कृत्रिम, निर्जीव व कलाशून्य बनत आहे हे दाखविण्याचा त्यांजकडून प्रयत्न होऊ लागला व आपल्या अनुभूतीशी प्रामाणिक राहाण्यातच लेखकाचे, त्याने निर्माण केलेल्या वाङ्मयाचे व म्हणूनच समाजाचे खरेखुरे कल्याण आहे हे महत्तत्त्व जबाबदार टीकाकारांकडून प्रतिपादण्यात येऊ लागले.

आजच्या नव्या टीकाकारांमध्ये ह्याच तत्त्वावरील श्रद्धा अधिकाधिक दृढ होताना दिसत आहे. 'वाङ्मयाची समाजनिष्ठता' ह्या शब्दप्रयोगाचा अर्थ एका विशिष्ट मर्यादेपेक्षा अधिक ताणण्यात अर्थ नाही, तसे करणे कितीही लोकप्रिय ठरणार असले तरी ते अंतिम दृष्ट्या वाङ्मयाला आणि समाजाला हानिकारकच आहे ह्या तत्त्वाची महती जाणत्यांना पटू लागली आहे. आजही वाङ्मयाची समाजनिष्ठता, त्याची कालनिष्ठता प्रतिपादून लेखकांकडून विविध स्वरूपाच्या अपेक्षा करणारे टीकाकार नाहीत असे नाही. आपण सामान्य वाचकांचे म्हणणे पुढे मांडीत आहोत, आपण वाङ्मयासंबंधी बोलत असलो तरी एकंदर मानवतेचे कल्याण हेच आपले ब्रीदवाक्य आहे अशी त्यांची समजूत आहे. हे टीकाकार १९४७ पूर्वी वाङ्मयाकडून ज्या अपेक्षा करीत होते त्यापेक्षा वरवर पाहता निराळ्या दिसतील अशा अपेक्षा ते आज स्वातंत्र्योत्तर कालात करीत असले तरी त्यांच्या दृष्टिकोणात फारसा बदल झालेला नाही. लेखकाला लेखक ह्या दृष्टीने जगू देण्याऐवजी, त्याची स्वतःची उंची त्याच्या प्रकृतीनुसार वाढावी एवढ्यासाठी त्यास अनुकूल असे वातावरण निर्माण करण्याऐवजी त्याने करा-वयाच्या कार्याविषयी त्याला नानाप्रकारचे संदेश द्यावयासच हे टीकाकार अधिक

उतावीळ झाल्याचे दिसून येत आहे. ह्या टीकाकारांना वाङ्मय हे योजनाबद्ध हवे आहे. हिंदुस्थानची जी पुनर्रचना व्हावयाची आहे व तिजसाठी जे नानाप्रकारचे योजनाबद्ध प्रयत्न होत आहेत तशाच प्रकारचे प्रयत्न वाङ्मयसेवकांकडून व्हावेत अशी त्यांची अपेक्षा आहे. एवढ्यासाठीच त्यांना ' निराशावादी ' वाङ्मय नको आहे, ' जंतुवादी ' वाङ्मय नको आहे, ' भयाकुलता ' निर्माण करणारे वाङ्मय नको आहे, तर ' आशावादी ', ' मानवतावादी', ' उत्साहवादी, ' ' सौंदर्यवादी ' (?) वाङ्मय हवे आहे व तशाच प्रकारचे आवाहन ते वाङ्मयसेवकांना करीत आहेत; परंतु स्वातंत्र्य-पूर्व कालातील असल्याच प्रकारच्या आरोळ्यांचा परिणाम ज्या प्रमाणात तत्कालीन वाङ्मयसेवकांवर होत होता त्या प्रमाणात तो आज होत नाही असे मात्र दिसत आहे; कारण ललितवाङ्मायाच्या क्षेत्रात आज जे नवे प्रयत्न व प्रयोग होत आहेत ते ह्या टीकेमुळे खुरटू लागलेले नसून त्यांचे स्वरूप दिवसेंदिवस ह्या टीकाकारांना आव्हान देण्याजोगेच दिसत आहे. आपापल्या प्रकृतिनुसार आत्मानुभूतीशी प्रामाणिक राहून आपले वाङ्मयकार्य चालू ठेवण्यातच आजच्या नव-लेखकांना उत्साह वाटत असावा असे दिसत आहे. आजचा जबाबदार टीकाकार ह्या प्रयत्नांकडे कुतूहलाने पाहत आहे. आजचे वाङ्मय विशिष्ट प्रकृति का धारण करीत आहे हा प्रश्न तो आपल्या मनाला विचारीत आहे. गेल्या दहा-वीस वर्षांत जग दिवसेंदिवस अधिकाधिक प्रमाणात लहान होऊ लागले आहे. एका देशातील वाङ्मयाचा परिणाम दुसऱ्या देशातील वाङ्मयावर इतक्या झपाट्याने होत आहे की तो केव्हा होत आहे हेही कळेनासे झाले आहे. नवनव्या कल्पनांचा, विचारसरणींचा प्रसार वाऱ्यापेक्षाही जलद गतीने सर्वत्र होत आहे. ललित-कलांच्या सर्वच क्षेत्रांत जवळजवळ समान अशा विचारांचे, कल्पनांचे व प्रयत्नांचे पडसाद जगभर एकदम उमटत आहेत हे सर्व त्याच्या लक्षात येऊ लागले आहे; म्हणूनच ललित-वाङ्मयाचे मूल्यमापन करिताना त्याची पावले जपून पडत आहेत. कालपरवापर्यंत वाङ्मयाचे मूल्यमापन करीत असताना ज्या बऱ्याचशा ठोकळेबाज, अकलात्म फूटपट्ट्या आपण वापरीत होतो त्या फूटपट्ट्या आज निरुपयोगी ठरत आहेत हे त्याच्या लक्षात येऊ लागले आहे. इतर देशांतील—विशेषतः युरोपीय देशांतील—गेल्या तीस वर्षांचा वाङ्मयेतिहास त्याच्या डोळ्यांना दिसत आहे; तेथील लेखकांना असल्याच

प्रकारच्या विचारसरणीचा प्रचार करणाऱ्या राष्ट्रांमधून आलेले विविध अनुभव त्यांच्या डोळ्यांपुढे ताजे आहेत; असल्या प्रकारच्या विचारसरणीचा अवलंब केल्यामुळे त्या त्या राष्ट्रांच्या कलावाङ्मयाचे स्वरूप कसे झाले ह्याचेही सत्यचित्र त्याला दिसू लागले आहे व म्हणून ह्या इतर मूल्यांपेक्षा आज कलामूल्यांचीच तो अधिक कदर करू लागला आहे. निदान ह्याच मूल्यांवर जोर देण्याची आज अधिक आवश्यकता आहे असे त्यास वाटू लागले आहे. समष्टीच्या आरोळीत लेखकाचे व्यक्तित्व हे बुडून तर जाणार नाही ना अशी वाजवी शंका त्याच्या मनात डोकावत आहे व म्हणूनच ते अशा रीतीने बुडून जाऊ नये ह्याची तो खबरदारी घेऊ पाहत आहे. लेखकाचे व्यक्तित्व हे भरघोस कसे होईल, त्याच्या विकासाला आणि विलासाला कोणत्या प्रकारचे वातावरण अनुकूल ठरेल, ह्याचाच तो अधिक विचार करू लागला आहे.

अशा रीतीने कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात घुसू पाहणाऱ्या आगंतुक गोष्टींकडे तो ज्याप्रमाणे साशंकपणे पाहत आहे त्याप्रमाणे ललित-वाङ्मयासंबंधीच्या अनेक तात्त्विक प्रश्नांचाही फेरविचार करण्याची त्याला आवश्यकता भासू लागली आहे. रस किती मानावेत, किती मानू नयेत ह्या प्रश्नाकडे आज त्याचे फारसे लक्ष नसून रस-व्यवस्थाच मानावी की नाही हा प्रश्न तो उपस्थित करू पाहत आहे. त्याला रस-तत्त्व हे मान्य असले तरी रस म्हणजे काय? रस आणि काव्यानंद ह्या दोन भिन्न कल्पना आहेत काय? काव्यानंदाचे प्रमुख घटक कोणते आणि गौण घटक कोणते? हे किंवा असले प्रश्न तो स्वतःला विचारीत आहे व त्यांची उत्तरे शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत आहे. दहावीस वर्षांपूर्वी वाङ्मयाच्या पुढेमागे वास्तववादी, ध्येयवादी, पुरोगामी, प्रतिगामी, इत्यादी विशेषणे लावण्यात टीकाकारांना भूषण वाटत होते. आज 'वाङ्मयातील वास्तवाचे स्वरूप कसे असते?' ह्याच मूलगामी प्रश्नाचा विचार करण्याची आवश्यकता टीकाकारांना पटत आहे व म्हणूनच त्या प्रश्नाचा शोध घेण्याचे त्यांचे प्रयत्न चालू आहेत. कित्येक वाङ्मयप्रकारांच्या अंतर्बाह्य स्वरूपात आज विलक्षण बदल होऊ लागलेला दिसत असल्यामुळे, ललित-वाङ्मयाच्या बाह्य स्वरूपाबद्दल आणि अंतःस्वरूपाबद्दल अनेक प्रकारचे तात्त्विक प्रश्न उपस्थित होत आहेत. त्यांतील एक प्रश्न म्हणजे ललित-वाङ्मयाच्या 'भाषे' संबंधी आहे.

ह्या बाबतीत कवितेच्या प्रांतात चालू असलेल्या विविध प्रयोगांनी विचारवंतांच्या विचारशक्तीला चांगलीच चालना दिली आहे; ह्यातून 'कल्पनाचित्र' किंवा 'प्रतिमा' (Image) म्हणजे काय, कल्पनाचित्रांचे कवितेतील स्थान काय, संमिश्र कल्पनाचित्रे ही कवितेच्या सौंदर्यात भर घालतात की त्याला उणेपणा आणतात, आजच्या कवितेत कल्पनाचित्रे संमिश्र स्वरूपाची का आढळतात, नव्या प्रतिमा, नवी प्रतीके ही का व कशी जन्माला येतात, ज्या भावानुभूतीची अभिव्यक्ती होत असताना ती जन्माला येतात त्या भावानुभूतीच्या स्वरूपाशी त्यांचा कितपत संबंध असतो, त्यांची प्रयोजकता किंवा अप्रयोजकता ही लक्षात कशी घ्यावयाची, त्यांच्या अपरिचितत्वामुळे काव्याच्या काव्यात्मतेला बाध येतो काय, असले नानाविध स्वरूपाचे उत्पन्न झालेले प्रश्न त्याच्या डोळ्यांपुढे तरळू लागले असून, त्यांची समाधानकारक उत्तरे सापडणे अत्यंत अगत्याचे आहे हे त्याला पटू लागले आहे. इतके दिवस आपण ज्या अर्थाने एखाद्या लघुकथेच्या, कादंबरीच्या किंवा नाटकाच्या 'कथानका' संबंधी बोलत होतो, त्याच अर्थाने आज आपणांस आजच्या लघुकथेच्या किंवा कादंबरीच्या 'कथानका' संबंधी बोलता येईल काय असा प्रश्न अधूनमधून त्याच्या मनात येत असून त्यामुळेच 'कथानक' म्हणजे काय, रूढार्थाने ज्याला आपण आतापर्यंत 'कथानक' असे म्हणत आलो त्याची लघुकथेला, कादंबरीला व नाटकाला खरोखरच जरुरी आहे काय, असल्या ह्या कथानकाची मांडणी जीवनदर्शनाच्या आपल्या अंगीकृत कार्यात कादंबरीनाटकाला सहायभूत होते की त्यांना तिचा अडथळाच होतो; लघुकथा, कादंबरी, नाटक इत्यादींचा अवतार हा खरोखर कशासाठी आहे, हे त्यांचे अवतारकार्य त्यांच्या सध्याच्या आहे त्या स्वरूपात सफल होऊ शकते काय, जीवनातील वास्तवाची जाणीव ही जसजशी सूक्ष्म आणि व्यापक म्हणजे अनेकथरी होत जाईल तसतशी ह्या वास्तवाची कादंबरी, लघुकथा वा नाटक ह्यांमधून होणारी अभिव्यक्ती त्यांचे आतापर्यंतचे रूप बदलून टाकणार नाही काय, ह्या आजच्या वाङ्मयाशी संबद्ध असलेल्या अनेक प्रश्नांचा विचार तो करीत आहे. ह्या आणि असल्या अनेक प्रश्नांची उत्तरे सापडल्याशिवाय नव्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन आणि जुन्याचे पुनर्मूल्यमापन करिता येणे अशक्य आहे असे त्यास वाटत आहे. वाङ्मयेतर अशा ज्या ललितकला आहेत त्यांच्या स्वरूपाची, कार्यपद्धतीची,

जीवनहेतूची वा प्रयोजनाची चर्चा आतापर्यंत मराठी टीकाकारांकडून फार थोडी झाली आहे; त्यामुळे मराठी टीकाकारांच्या सौंदर्यचर्चेलाही ठिकठिकाणी संकुचितपणा आलेला आहे. इतर ललितकलांच्या स्वरूपाबाबतची सुबुद्ध जाणीव जसजशी टीकाकारांच्या ठिकाणी निर्माण होईल तसतसा हा संकुचितपणा नाहीसा होण्याची अधिकाधिक शक्यता आहे, ह्याची बोचक जाणीव आजच्या मराठी जबाबदार टीकाकाराच्या ठिकाणी निर्माण होऊ पाहत आहे. वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे त्याला चित्र, शिल्प, वास्तू, इत्यादी इतर ललितकलांच्या क्षेत्रांत आज जे जगभर प्रयोग चाललेले दिसत आहेत त्या प्रयोगांत आणि वाङ्मयाच्या क्षेत्रात चालू असलेल्या प्रयोगांत बरेचसे साधर्म्य दिसत असल्यामुळे ह्या इतर ललित-कलांची प्रकृती समजावून घेण्याचा तो अधिकच नेटाने प्रयत्न करीत आहे. इतर ललितकलांच्या स्वरूपाचा व्यवस्थित अभ्यास झाल्याखेरीज वाङ्मयकलेचा अभ्यास पुरा होणे अशक्य आहे हे आज त्याला विशेषत्वाने पटू लागले आहे व त्याही दृष्टीने पावले टाकण्याचा तो प्रयत्न करीत आहे.

आजचा टीकाकार कला-मूल्यांची विशेष कदर करू इच्छित आहे असे मी म्हटलेले असले तरी ह्याचा अर्थ जीवनाच्या इतर क्षेत्रांकडे त्याचे दुर्लक्ष होत आहे असा नव्हे. जीवनाचे स्वरूप हे दिवसेंदिवस अधिक गुंतागुंतीचे होऊ लागले आहे. प्रत्येक लेखक हा आपल्याबरोबर काही विशिष्ट दृष्टिकोण घेऊन येत आहे, मतामतांचा गलबला माजलेला आहे व ह्या मतांचे पडसाद वाङ्मयात उमटणे आज अपरिहार्य होऊन बसले आहे, ह्या गोष्टींची त्याला सुबुद्ध जाणीव आहे. आज राजकारण, समाजकारण, अर्थकारण इत्यादींपासून वाङ्मय हे अलिप्त ठेवता येणे शक्य नाही व राहणेही शक्य नाही हे त्याला पुरेपूर कळत आहे; व म्हणूनच अशा ह्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन करण्याच्या आपल्यावरील वाढत्या जबाबदारीची योग्य ती कल्पनाही त्याला येत आहे—नव्हे आलेली आहे. त्या जबाबदारीतून यशस्वीपणे पार पडण्यासाठी आपल्याला कलाज्ञानाइतकीच समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, इत्यादी समाजजीवनाचा विविध अंगांनी विचार करणाऱ्या इतर शास्त्रांच्या ज्ञानाचीही जरुरी आहे हे त्याच्या अधिकाधिक लक्षात येऊ लागले आहे व त्याही दृष्टीने स्वतःस सुसज्ज करण्याचे त्याचे

प्रयत्न चालू आहेत. परंतु हे सर्व करीत असताना तो एका गोष्टीवरील आपले लक्ष कमी करावयास मात्र तयार नाही; किंबहुना हे त्याचे आत्मसामर्थ्य वाढविण्यासाठी चाललेले प्रयत्न त्याच्या अंगीकृत कार्यात त्याला अधिकच समर्थ बनवीत आहेत : ते कार्य म्हणजे कला-वाङ्मयाच्या क्षेत्रातील मूल्यमापनाच्या वेळी कलामूल्यांची व इतर मूल्यांची गल्लत न होऊ देण्याचे. हेच कार्य तो करू इच्छित आहे व हेच कार्य तो नेटाने करीत राहणार. इतर मूल्ये ही कितीही आकर्षक असली, त्यांचा कितीही उदोउदो होत असला, त्यांची सामाजिक उपयुक्तता कितीही पटत असली, तरी कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रातील मूल्यांचा विचार करताना ही इतर मूल्ये मध्येच घुसलेली चालणार नाहीत असेच त्याचे म्हणणे आहे. एवढ्यासाठीच तो लेखकांच्या आणि कलावन्तांच्या आत्मनिष्ठेला विलक्षण महत्त्व देत आहे. कला ही स्वयंपूर्ण आणि स्वयंशासित आहे व तिला तसे राहू देण्यातच तिचे व समाजाचे खरेखुरे हित आहे हेच तो आग्रहाने आज प्रतिपादीत आहे व उद्याही प्रतिपादीत राहणार.

कला-वाङ्मयातील नवे आणि जुने

कलेच्या क्षेत्रात किंवा वाङ्मयाच्या क्षेत्रात जेव्हा काही नव्या गोष्टींचा उदय होऊ लागतो, तेव्हा पुष्कळ वेळा मोठी चमत्कारिक परिस्थिती निर्माण होते. ह्या नव्या गोष्टींकडे पाहणारी माणसे अनेक प्रकारची असतात : काहींच्या नजरेत केवळ कुतूहल असते, काहींच्या नजरेत आदर व प्रेम असते; पुष्कळांच्या नजरेत केवळ कुत्सा असते व काही थोडे असेही असतात, की त्यांच्या नजरेत सहानुभूतिपूर्ण जिज्ञासा असते. माणूस हा परंपराप्रिय प्राणी असल्यामुळे त्याने नव्याकडे जरा भीतीने व अप्रीतीनेच प्रथमदर्शनी पाहावे हे स्वाभाविक आहे. परंतु एक गोष्ट खरी, की त्याच्या मनात नव्याबद्दल कितीही अप्रीती असली व नव्याची शक्य तो दखल न घेण्याची त्याची इच्छा असली तरी तो त्याची संपूर्ण उपेक्षा करू शकत नाही. आपण उपेक्षा करीत आहोत, असे तो दाखवील, परंतु त्याल ते फारसे जमत नाही. मग तो चिडतो, रागावतो, नव्यावर जोराने हल्ला करितो व त्यामुळे त्याला थोडा वेळ बरेही वाटते; स्वकर्तव्य केल्याचा आनंदही होतो; परंतु हा आनंद क्षणजीवी असतो; कारण अगदी कुचेष्टेने का होईना, नव्याची प्रतिष्ठा एकसारखी वाढतच असते. जे नव्याने जन्माला येत असते ते काही

उगीच जन्माला आलेले नसते. ते जन्माला यावे असेच काहीतरी घडलेले असते व म्हणूनच ते जन्माला येत असते. त्याला जन्म घ्यावयाला लावणारी परिस्थिती प्रथम निर्माण झालेली असते व नंतर ते जन्माला आलेले असते. ते क्वचित् अनुकरणजन्य असले तरी तसे अनुकरण करण्याची बुद्धी ह्याच वेळी का व्हावी हा प्रश्न निर्माण होतो. ते जन्माला आले, म्हणून रागावण्यात काहीच अर्थ नसतो. जे नव्याने जन्माला येते त्याचे जीवित कितीही अत्यल्प असले तरी तेवढ्या अल्पायुष्यातही त्याला काहीतरी कार्य करावयाचे असते. त्याचा जन्म हा निसर्गाच्या प्रक्रियेनुसार झालेला असतो व आपले काम बजावूनच ते अंतर्धान पावणार असते.

अशी परिस्थिती असल्यामुळे कोणत्याही नव्या गोष्टीच्या दर्शनाने एकदम चिडून न जाता तिच्या उदयाच्या मागे कोणती कारणे आहेत, तिचा अवतार हा कशाचा द्योतक आहे, तो कशाचा परिपाक आहे, तिचे जीवनकार्य कोणते आहे व तिच्यातून उद्या काय जन्माला यावयाचे आहे, ह्याची शांत चित्ताने चिकित्सा करणेच हितावह ठरते. असे केल्याने, आपण नव्याला भुलतो, दुबळे ठरलो, असा आरोप येण्याची भीती कोणाला वाटत असेल तर तोही खुळेपणाच आहे. कारण हे जे नवे आहे, ते केवळ आपल्या विनाशाकरिताच जन्मले आहे, असे जरी ठरणार असले तरी हार्डी म्हणतो त्याप्रमाणे If the way to the better there is, it exacts a full look at the worst व म्हणूनच आपण अगदी डोळे उघडे ठेवून ह्या नव्याचे स्वरूप न्याहाळले पाहिजे; त्यातच आपला फायदा आहे.

मला असे वाटते की आपल्या मराठी वाङ्मयात किंवा हिंदी कलाक्षेत्रात ज्या नव्या प्रवृत्ती दिसतात, त्या सर्वथैव नव्या जाणिवातूनच नेहमी निर्माण झालेल्या असतात असे नव्हे. त्यात नव्या जाणिवांचा जेवढा खेळ असतो, तेवढाच अनुकरणाचाही भाग असतो. हे अनुकरण पाश्चात्त्य कलाप्रवृत्तींचे व वाङ्मयप्रवृत्तींचे असते व ते तसे असणे अपरिहार्य आहे. आज जग एवढे छोटे बनत चालले आहे, की कोणते आपले व कोणते परक्याचे हे सांगणे कठीण होऊ लागले आहे. जगाच्या एका कोपऱ्यात निर्माण झालेल्या ध्वनीचा दुसऱ्या कोपऱ्यात प्रतिध्वनी उमटत आहे. बरे. पाश्चात्त्य कला-वाङ्मयाच्या क्षेत्रातही ह्या प्रवृत्ती नेहमी

त्यांच्या शुद्ध स्वरूपातच दिसून येतात असे नाही. तेथेही अस्सल व नक्कल ह्यांची एकसारखी बेमालूम सरमिसळ चालूच असते व पुष्कळदा नक्कल ही अस्सलापेक्षा लोकांच्या डोळ्यांत अधिक भरलेली असते. परंतु असे जरी असले, तरी कोठे ना कोठे तरी खऱ्याखुऱ्या नव्या जाणिवांचा उदय होत असतो व त्यांच्या अभिव्यक्तीची खरीखुरी धडपड चालू असते. खरा कलाकार हा आपल्याकडून नेहमी सत्याचे दर्शन घडवीत असतो. सत्य जसे त्याला प्रतीत होते, तसे तो व्यक्त करू पाहात असतो. परंतु तो अशा रीतीने ही सत्याची अभिव्यक्ती करीत असतानाच तत्संबंधीचे काही संकेत रूढ होत असतात. हे संकेत जसे सत्याचे कोणते स्वरूप लक्षात घ्यावे ह्याबाबतचे असतात, तसेच ते लक्षात घेतलेले स्वरूप कोणत्या प्रकारे व्यक्त करावे, ह्याबाबतचेही असतात. म्हणजे ते मंत्र व तंत्र ह्या दोन्ही बाबतींतले असतात. एका विशिष्ट काळात सत्य एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच आपल्या हाती आलेले असते; परंतु जे आपल्या हाती आलेले असते, त्याला आपण उत्साहाच्या भरात पूर्ण सत्य समजण्याची चूक करीत असतो. त्यासंबंधीचा उत्साह आपणांस तशी समजूत करून घेण्यास भाग पाडीत असतो; मग आपण त्या अर्धसत्याचीच पूजा करितो, अर्चा करितो, त्यालाच धूप, दीप, नैवेद्य अर्पण करितो. हळुहळू त्याला देवकळा येऊ लागते; ते रूढ बनते; त्याचा विकास होण्याची, त्याला पूर्णत्व प्राप्त करून देण्याची क्रिया थोडीफार मंदावते. त्याचेच देव्हारे माजविले जाण्याची क्रिया मात्र जोरात सुरू होते. कलेच्या व वाङ्मयाच्या क्षेत्रात सत्याच्या स्वरूपाबाबतच्या व सत्यदर्शनाबाबतच्या रूढ संकेतांचे पालन करण्याकडेच सर्वसामान्यपणे प्रवृत्ती असते. परंतु मौज अशी आहे की सत्य हे कितीही मूलतः विशुद्ध असले तरी त्याचा एकदा ism झाला, ते एकदा रूढ झाले की त्याला एक प्रकारची सांकेतिकता प्राप्त होते; त्याची विकसनक्षमता मंदावते व त्याचे मूळचे विशुद्ध स्वरूप गढूळ होते. पुष्कळ वेळा त्याचे भोवती संकेतांचे एवढे मोठे व दाट जाळे पसरते की त्यातील काहींनाच मग सत्य समजण्यापर्यंत पाळी येते. तत्त्व सापडताच त्याचा तपशील त्याच्याभोवती गोळा व्हावा व शेवटी तपशीलाचा बडेजाव माजता माजता इतका माजावा, की त्याने त्या तत्त्वाचाच शेवटी बळी घ्यावा, अशीच काहीशी स्थिती येथे होत असते.

मग एक काळ असा येतो की कोणाला तरी ह्या तपशिलाच्या दडपणाखाली गुदमरलेल्या सत्याची जाणीव होते व ते दडपण दूर करून सत्याची सुटका करण्यासाठी मग ते धडपड करितात. परंतु जगाला त्या तपशिलाची इतकी सवय लागलेली असते की त्याच्या जंजाळातून सत्याची मुक्तता केली जात असता त्याला कसेसेच वाटते. त्याला ते वाङ्मयाचे व कलेचे वस्त्रहरण वाटते. आपल्या काही तरी भलतेच नजरेस पडणार म्हणून ते हाकाटी करू लागते. हे पावित्र्य-विडंबन आहे, ही अश्लीलता आहे, ही सौंदर्यहानी आहे, ही विरूपतेची पूजा आहे, हा कलेचा व वाङ्मयाचा खेळखंडोबा आहे अशी आरडाओरड सुरू होते. ही आरडाओरड खोटी असते, दांभिकपणाची असते असे नव्हे; ती मनापासून केलेली असते. तीत आस्था असते, भय असते, खराखुरा सात्त्विक संताप असतो; परंतु आस्था काय किंवा संताप काय ह्यांचा उद्गम जोपर्यंत अविचारातून होत असतो, अज्ञानातून होत असतो, तोपर्यंत त्यांना अर्थ नसतो. ते विनाकारण चडफडणे ठरते. त्यापासून कोणाचाच फायदा नसतो.

शिवाय ह्या जड तपशिलाच्या आवरणाखाली गुदमरलेल्या तत्त्वाबरोबरच त्या तत्त्वाच्याही पलीकडे असलेले अधिक सत्यतर तत्त्व कालान्तराने लक्षात येऊ लागते. ज्या थोड्यांच्या ते लक्षात येते त्यांना आपल्या भोवती चाललेली ही असत्याची व अर्धसत्याची पूजा आवडत नाही, पाहवत नाही, मानवत नाही. त्यांच्या जे नव्याने लक्षात येत असते, त्याचाच ध्यास त्यांना लागलेला असतो. त्याचा शोध घेण्याकडे, त्याचे स्वरूप न्याहाळण्याकडे त्यांची प्रवृत्ती होत असते. ते जसजसे त्यांच्या लक्षात येऊ लागते तसतशी त्याची अभिव्यक्ती करण्याची इच्छाही बळावू लागते. ह्यातूनच नवकलेचा व नववाङ्मयाचा जन्म होतो : म्हणजे नवकलेचे व नववाङ्मयाचे कार्य त्रिविध असते : दुष्ट, अनिष्ट व बांडगुळवजा असलेल्या संकेतांचा संहार करणे, सत्याचे अनावरण करणे व अधिकाधिक श्रेष्ठतर सत्यांबद्दल प्रेम, जिज्ञासा, जिव्हाळा निर्माण करणे. (भावसत्ये शृंगारून मांडण्याच्या गडबडीत नेहमी भावस यापेक्षा शृंगाराला, अलंकरणालाच काव्यात महत्त्व येऊ लागते. अशा वेळी तो शृंगार किंवा ते अलंकरण पुष्कळ वेळा भावसत्यांना मारक ठरते. तेव्हा प्रथम भावांचे स्वरूप विशुद्ध राखण्यासाठी त्यांची ह्या गुदमरून टाकणाऱ्या साजशृंगारापासून मुक्तता करावी लागते;

त्याचे अनावरण करावे लागते. असे करू जात असताच श्रेष्ठतर भावसत्याची प्रचीती येण्याची शक्यता निर्माण होऊ लागते व ती भावसत्ये आपला एक वेगळाच साजशृंगार धारण करून प्रकट होऊ लागतात. ह्यालाच आपण नवकाव्य म्हणू या.)

नवकलेचा व नववाङ्मयाचा जन्म होण्यापूर्वी कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात (व समाजजीवनातील विविध क्षेत्रांत) अशीच परिस्थिती निर्माण झालेली असते की त्या परिस्थितीत सत्तत्त्वांची एकसारखी पायमल्लीच व्हावी व असत्तत्त्वांचाच बडेजाव माजावा. ह्या परिस्थितीत साधनांना साध्याचे स्थान प्राप्त झालेले असते. तपशिलाने तत्त्व गिळलेले असते. अलंकारांनी रसाची पदवी पटकावलेली असते, कारागिरीला कला समजण्यात येऊ लागलेले असते. मंत्राचे महत्त्व कमी होऊन तंत्र हेच एकमेव प्रधानतत्त्व बनलेले असते. स्वतःला कलावंत म्हणविणाऱ्यांच्या ठिकाणी एकप्रकारची आत्मसंतुष्ट वृत्ती बळावत चाललेली असते. कलेचे साचे झपाट्याने बनविण्यात येत असतात व त्यांतून हव्या त्या स्वरूपाचा माल आपण काढू शकू अशा प्रकारचा विचित्र आत्मविश्वास कलाक्षेत्रात वावरणारांच्या मनात निर्माण होऊ लागलेला असतो. कलेच्या आत्म्यापेक्षा तिच्या शरीराचीच अधिक काळजी घेतली जाऊ लागते. अन्तःप्रामाण्यापेक्षा आकर्षक, बांधेसूद बाह्य दर्शनावरच अधिक भर दिला जात असतो. स्वाभाविकच अशा परिस्थितीत हीन मूल्यांचा बुजबुजाट होतो; परंतु दुर्दैव असे, की आपण ज्याची पूजा व उपासना करितो, ती मूल्ये हीन आहेत, ह्यांची जाणीवही नष्ट झालेली असते. कलेच्या व वाङ्मयाच्या क्षेत्रात वावरणारे हे कारागीर फारच क्वचित आत्मसंशोधन करितात. त्यांना आत्मसंशोधन ही गोष्टच कशीशी वाटते. प्रामाणिकपणा, आस्था, सत्यजिज्ञासा ह्यांना हळूहळू कमी महत्त्व प्राप्त होते व त्यांची जागा पोषाखीपणा, आकर्षकपणा, नटवेपणा, आभासात्मकता, चापणचोपण, रंगसफाई, नाटकीपणा इत्यादी गोष्टींकडून घेतली जाते. अल्पाक्षरत्व आणि अर्थभारत्व ह्या गुणाऐवजी बोलघेवडेपणाला आणि एक प्रकारच्या आकर्षक सर्वसामान्यत्वाला (attractive mediocrity) कलेच्या दरबारात मानाचे स्थान मिळू लागते. कलेच्या व वाङ्मयाच्या क्षेत्रात एक प्रकारच्या बेगडी व पोषाखी संस्कृतीला विलक्षण महत्त्व प्राप्त होते. कलाकार हे अश्रू-हशा-टाळ्यांवर जगू

लागतात. त्यांचे कलानिर्मितीचे कार्य हे पुष्कळसे दुसऱ्यांकरिता, दुसऱ्यांच्या आवडीनिवडीकडे लक्ष देऊन, वाङ्मयनिर्मितीसंबंधीच्या काही लोकप्रिय संकेतांच्या आहारी जाऊन चालू असते. ही परापूजा नसते तर परपूजा असते. आपल्या अंतर्मनाची कवाडे त्यांनी बंद करून घेतलेली असतात. ह्याचा अर्थ ते स्वतःला विसरलेले असतात असा नव्हे, तर ते स्वतःवरच खूष असतात, आत्मपूजक बनलेले असतात, आत्मगौरवात दंग असतात. मनुष्य आत्मपूजक बनला, स्वयंकेंद्रित बनला की दुसऱ्यांच्या आहारी जाण्याची त्याची वृत्ती बळावत जाते; कारण आत्मपूजा ही आत्मगौरवाकडे आपल्याला प्रवृत्त करते व जो आत्मगौरवाची अपेक्षा करितो त्याला परस्वाधीन जिणे जगावे लागत असते. वाङ्मयाच्या क्षेत्रात असले परस्वाधीन जिणे जगणारे जीव फार असतात. खरेखुरे सत्य लक्षात आल्याने होणाऱ्या आत्मानंदाची त्यांना चिंता नसते. ते वरवरच्या दिखाऊ अर्धसत्यांनी खूष होत असतात व त्याचेच दर्शन घडविण्यात धन्यता मानीत असतात. सारांश, ज्याला आपण अवनतिकाल (decadence) असे म्हणू अशी ती अवस्था असते. कला व वाङ्मयाचा विस्तार होत असतो, परंतु विकास होत नसतो. त्यांना बाळसे येण्याऐवजी त्यांवर सूजच चढत असते.

ह्याविरुद्ध होणारी प्रतिक्रिया अर्थात तितकीच जोरदार असल्यास नवल नाही. पहिली प्रतिक्रिया म्हणजे ह्या सर्व प्रकारांपासून स्वतःला दूर ठेवण्याची प्रवृत्ती : ह्या बेगडी जगाचा वीट येऊन स्वतःचेच वेगळे घरकूल करून त्यात राहण्याची प्रवृत्ती. एक प्रकारची प्रबळ आत्मनिष्ठा ह्या प्रवृत्तीतून जन्म घेते. आपण जे बोलतो ते खोटे—कारण त्यात तोंडदेखलेपणाच अधिक असतो; आपण जे पहातो, आपल्याला जे वस्तूंचे वरवरचे रूप दिसते ते खोटे—कारण ते आपल्या डोळ्यांत भरावे म्हणून तसे बनविलेले असते, माणसाचे जागृत संज्ञाप्रवाह अवलोकण्याऐवजी त्याचे सुप्त वा अर्धसुप्त अवस्थांतील संज्ञाप्रवाह अवलोकणेच अधिक हितावह आहे, कारण त्यातच माणूस हा त्याच्या सत्य स्वरूपात दिसण्याचा किंवा उघड होण्याचा संभव अशा प्रकारची विचारसरणी बळावू लागते. प्रत्येक पदार्थमात्राचे खरे रूप ओळखण्याचा व न्याहाळण्याचा ध्यास मनाला लागतो. जणू हे मायेचे आवरण तोडून परब्रह्माचा शोध घेणेच

असते. भोवतालच्या नकली जगाकडे अशा दृष्टीने पाहत असताना व खऱ्या-खोट्याची अशा रीतीने छाननी करीत असताना जे काही लक्षात येते त्यामुळे काही वेळा जुगुप्सेची भावना निर्माण होते. काही वेळा क्रोध निर्माण होतो, तिरस्कार वाटू लागतो, वृत्ती उदासीन बनते. स्वाभाविकच उपरोधाकडे प्रवृत्ती होते. हीन मूल्यांचे हिणकस आणि तिरस्करणीय रूप उघडे करून दाखवण्याची अती तीव्र इच्छा निर्माण होते. येथे कलावंत हे काही वेळा आपल्याशीच गुणगुणू लागतात. आपला संताप आपल्याशीच व्यक्त करितात. मग त्यांना खूपसे आत्मसंशोधन करावेसे वाटते. केवळ आपल्या अन्तःसृष्टीशी प्रामाणिक राहण्यात आनंद आहे असे वाटू लागते. ते जी चित्रे रंगवितात त्यात काळा रंग हा थोडा अधिकच दिसू लागतो. परंतु हे असे नेहमीच व सतत होत रहाते असे नाही. पुष्कळ वेळा ह्या चिंतनातून सहानुभूती-अगदी सहानुभूती नसली तरी कीव–व्यक्त होते. (ही कीव स्वतः—बद्दल व एकंदर प्राणिमात्राबद्दल वाटते.) परंतु हा प्रकार सुद्धा पुढे नाहीसा होत जाण्याची शक्यता असते. तिरस्कार, उपरोध, भ्रमनिरास, संताप, कीव ह्यांची जागा एक प्रकारच्या सुजाण वृत्तीने घेतली जाणे शक्य असते. ही वृत्ती श्रेष्ठतर सत्ये दृष्टिपथात आल्यानेच निर्माण होणारी असते. ही गाठावयाला बराच प्रवास करावा लागतो. अनेक विचार, विकार व कल्पना ह्यांच्या द्वंद्वांतून पार व्हावे लागते व एकप्रकारच्या स्थितप्रज्ञाच्या वृत्तीने स्थिरचराचे अवलोकन करणे आवश्यक असते. जगातील अतिश्रेष्ठ कलावन्तांच्या कलेत ही वृत्ती आपणांस दिसून आल्याखेरीज रहात नाही.

मला असे वाटते की आज आपण ह्या प्रतिक्रियेच्या अगदी प्रथमावस्थेत आहोत. आज आपल्या मनातील प्रबळ भावना असंतुष्टतेची आहे. ही असंतुष्टता आपल्या जीवनासंबंधी जशी आहे तशी आपल्या वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधीही आहे. आपल्या वाङ्मयाचा विस्तार बराच झाला आहे, असे आपण अधूनमधून म्हणत असलो, तरी मनातून आपण आजच्या वाङ्मयावर असंतुष्ट आहोत. त्याने आपल्या मनाचे समाधान होत नाही ह्याची आपणास पूर्ण कल्पना आहे, मर्ढेकरांसारख्या नवलेखकांवर टीकास्त्र सोडणारे आजचे प्रखर टीकाकारसुद्धा मनातून आजपर्यंतच्या वाङ्मयासंबंधी असंतुष्टच आहेत. ही असंतुष्टता, ही हुरहूर, ही बोचक जणीव तुम्हाआम्हांला आज स्वस्थ बसू देत नाही व म्हणूनच ही

आपापली स्वतंत्र घरकुले निर्माण करण्याची व त्यातच रंगून जाण्याची प्रवृत्ती कविवर्गात बळावत आहे. हे कवी बंडखोर आहेत, मुद्दाम बंड करीत आहेत असे मला वाटत नाही. दुसऱ्यांसाठी गाणे, दुसऱ्यांसाठी रडणे, दुसऱ्यांसाठी विशिष्ट विचार, विशिष्ट भाव विशिष्ट पद्धतींनी व्यक्त करणे इत्यादी गोष्टींचा कंटाळा आल्यामुळे ते स्वतःसाठी थोडेफार जगू पाहत आहेत. ह्यात त्यांचा थोडाफार दुबळेपणाही असेल कदाचित्; परंतु त्यात प्रामाणिकपणाचा भागच अधिक आहे. त्याने तरी समाधान मिळत असल्यास ते मिळविण्याचा ते प्रयत्न करीत आहेत. ते आपल्या अन्तःसृष्टीशी अधिक प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. असे करीत असता त्यांच्या अभिव्यक्तीचे स्वरूप थोडेसे तऱ्हेवाईक बनत असल्यास त्यात तितकेसे नवल नाही. आपण जसजसे भोवतालच्या सृष्टीपासून दूर जाऊन स्वतःच्या अन्तःसृष्टीशी प्रामाणिक राहण्याचा प्रयत्न करू, तसतसे आपले उद्गार हे इतरांना थोडेफार तरी अनाकलनीय झाल्यावाचून व तऱ्हेवाईक वाटल्यावाचून राहणार नाहीत. आपण आतापर्यंत इतके दुसऱ्यांसाठी गात आलो, हसत आलो, रडत आलो की त्याचा आता आपणांस कंटाळा आला आहे. काही तरी स्वतःसाठी गावे असे आपणांस वाटू लागले आहे व म्हणूनच पुष्कळदा आपण स्वतःशीच गुणगुणतो, पुटपुटतो. आपल्या अंतर्मनाचा ठाव घेण्याचा प्रयत्न करितो. छोट्याछोट्या शब्दांनी, उद्गारांनी, आपल्या डोळ्यांसमोर एकदम तरळणाऱ्या प्रतिमांनी आपण आपले हे भाव व्यक्त करू पाहतो. त्यातून एक सुसंगत भावचित्र–आपल्या त्या अन्तर्मनाचे भावचित्र–आपण रेखाटीत असतो. त्यात आपल्या मनात उडालेला गोंधळही व्यक्त होऊ पाहत असतो. जे हुरहुर लावते पण नीटसे व्यक्त होऊ शकत नाही तेही व्यक्त होण्याची धडपड करीत असते. शिवाय आपण ते इतरांसाठी असे रेखाटलेले नसल्यामुळे, त्याची निर्मिती मूलतः आत्मसमाधानार्थ झालेली असल्यामुळे, त्यात इतरांच्या दृष्टीने विस्कळितपणा येतो, तुटकपणा येतो, तऱ्हेवाईकपणा येतो. त्यांना त्याचे सुसंगत दर्शन घडायला थोडी पंचाईत पडते.

आपल्या उद्गारांचा मूळ ‘ आशय ’ बदलला – अगदी आमूलाग्र बदलला – की तो आशय ज्या ‘ रूपा ’ने (form) व्यक्त होणार तेही बदलणार हे उघडच आहे. आशय आणि अभिव्यक्ती ह्यात कलेच्या क्षेत्रात एक प्रकारची अभिन्नता

आहे. पण येथे मौज अशी आहे, की आशय कितीही बदलला तरी तो ' शब्दा ' च्याच द्वारा व्यक्त करण्याचे कवींवर बंधन आहे; आणि हे शब्द कवींनी कसे वापरायचे ह्यासंबंधी अनेक संकेत आज रूढ झालेले आहेत. : त्यात काही त्रिकालाबाधित आहेत तर काही विशिष्ट कालात मान्यता पावलेले आहेत. गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत मराठी कवितेच्या प्रांतात हे कवितेतील शब्दयोजनेसंबंधीचे म्हणजे अभिव्यक्तीसंबंधीचे काही संकेत रुजले आहेत की काय, ही एक बाब संशोधण्यासारखी आहे. हे संशोधन झाले असता अनेक गमती आढळून येण्याची शक्यता आहे. हे असे अनेक संकेत रूढ झाले ही गोष्ट टप्प्याटप्प्याने प्रसिद्ध झालेल्या तीन लिखितांवरून दिसून येईल. गडकऱ्यांचा ' कवींचा कारखाना, ' अत्र्यांची ' झेंडूची फुले ' व पुरुषराज अळूरपांडे ह्यांचा ' कवींचा नवा कारखाना ' ह्या तिन्ही लिखितांनी गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत मराठी काव्यप्रांतात वेळोवेळी बळावलेल्या अनेक संकेतांचा समाचार घेतलेला आहे; त्यात ह्या सर्व लेखकांनी कवींकडून वापरण्यात येणाऱ्या काही शब्दांना म्हणजे त्या शब्दांतर्गत कल्पनांना – विशेष महत्त्व दिलेले आहे व ह्या कल्पनांची सांकेतिकता म्हणजेच अर्थशून्यता आणि हास्यास्पदता उघडकीस आणली आहे. (ह्या काव्यलेखनाबाबतच्या संकेतांची कवींना व वाचकांना इतकी सवय झालेली आहे की त्यांच्यात थोडाफार जरी बदल झाला तरी त्या दोघांना कसेसेच वाटते. कवींना आपण कविता लिहीत नसून दुसरे काही तरी लिहीत आहोत असे वाटते व वाचक आपण कविता वाचीत नसून दुसरेच काही तरी वाचीत आहोत असे समजून चालतो. जणू काव्याला हे संकेत – म्हणजे त्यांचे तंतोतंत पालन – अत्यावश्यक आहे, त्यांच्याशिवाय काव्याचा अवतारच शक्य नाही, अशी समजूत दृढ झालेली असते.)

सांगण्याचे तात्पर्य इतकेच की जसा काही विशिष्ट कल्पनांचा हव्यास, विशिष्ट छंदांबद्दलचा हव्यास, विशिष्ट भाववृत्तींबद्दलचा (mood) हव्यास, विशिष्ट चिंतन-विषयांबद्दलचा हव्यास, भावविषयाला विशिष्ट कलाटणी देण्याबद्दलचा हव्यास कविवर्गात दिसून येतो, तसाच तत्संबद्ध अशा काही विशिष्ट शब्दांचीच विशिष्ट पद्धतीने योजना करण्याबद्दलचा हव्यासही त्यांच्यात दिसून येतो, काव्याच्या दरबारात ' ह्या शब्दांना ' एक प्रकारची मिरासदारी प्राप्त झाली आहे असे वाटू

लागते. अमुक एक प्रकारचा भावविषय असल्यास कवितेत अमुक अमुक शब्दांची नाजुक पखरण ही झालीच पाहिजे, अशा प्रकारचा संकेत गेली कित्येक वर्षे चांगलाच बळावत गेला आहे. त्या शब्दांखेरीज अन्य शब्दांची योजना झाल्यास कवीलाही कसेसेच वाटते व वाचकालाही–बहुधा तो वाचक उरलेला नसून विशिष्टध्वनिलोलुप श्रोता बनलेला असतो–कसेसेच वाटते. जणू तो हुकमी शब्दांनीच व्यक्त केला जाणे व तो तसा केल्यासच त्याचा रसिकांच्यावर अनुकूल परिणाम होणे ह्या गोष्टी त्याच्या दृष्टीने अपरिहार्य ठरून गेलेल्या असतात. ह्याचा अर्थच असा की कविता म्हणजे काही विशिष्ट शब्दांची, विशिष्ट कल्पनांची, विशिष्ट पद्धतीने केलेली मांडणी, ह्याच समजुतीचा खेळ कविता व तिचे वाचक ह्या दोघांच्या बाबत दिसून येतो.

वरील विवेचनाचा अर्थ असा नव्हे, की काव्याच्या प्रांतात सतत शाश्वत चालत आलेला असा भागच नसतो : तो तसा असतो हे विवेचून सांगण्याचे प्रयोजन नसावे. कारण तसे नसते तर विशिष्ट लेखनास आपण काव्य ह्या नावाने ओळखलेच नसते. म्हणण्याचा उद्देश इतकाच, की हा जो भाग असतो तो शब्दांच्या ह्या बाह्यशरीराच्या पलीकडे असतो. तो आंतरिक स्वरूपाचा असतो. शब्द बदलले तरी चालतात; नव्हे बदलतातच; ते जे रूप घेऊन अवतरतात तेही बदललेलेच असते. परंतु हा गाभा ओळखीचा असतो. आपण जेव्हा काव्याविषयी किंवा वाङ्मयाविषयी बोलत असतो, तेव्हा ह्या आतल्या गाभ्याला उद्देशूनच बोलत असतो. कलेची किंवा वाङ्मयाची महात्मता जेव्हा आपण लक्षात घेण्याचा प्रयत्न करितो त्या वेळीही ह्याचाच विचार आपल्या मनात प्रमुख असतो. आज कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात ह्याच आंतरिक गाभ्याचे स्वरूप जरा समजण्यास कठीण झाले आहे. आजच्या कलेचे किंवा वाङ्मयाचे मूल्यमापन करिताना जो अगदी प्रामाणिक रसिकांच्या मनाचाही गोंधळ उडत आहे तोही ह्याच कारणामुळे उडत आहे.

आज जगभर कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रात काय दिसून येत आहे ? आपण आपल्याकडील आजच्या कवींवर चिडतो. हे कवी कदाचित् (आपल्यापैकी काही वाचक समजतात त्याप्रमाणे) अप्रामाणिक असतील, ते केवळ परकीयांचे अंधानुकरण करीत असतील. आता अशा प्रकारचे अनुकरण आजच

त्यांनी का करावे व ते तसे करण्यात तरी त्यांचा हेतू काय ? त्यातून जर कोणत्याही प्रकारचे सौंदर्य जन्माला येत नसेल, तर कोणालाही आनंद न देणारे असे हे विद्रूप वाङ्मय निर्माण करण्यात त्यांना स्वारस्य तरी कोणते वाटते ? हे प्रश्न उरतातच. बरे. हे असले तऱ्हेवाईक काव्य लिहिताना त्यांना काहीच का श्रम पडत नसतील ? मग हे श्रम ते कशाकरिता घेतात ? असे नाना प्रकारचे प्रश्न आपणास विचारता येण्यासारखे आहेत. परंतु ते न विचारता आपण हे कवी ज्यांचे अनुकरण करीत आहेत अशी आपली समजूत आहे, त्यांच्याकडे वळू. तेथे आपणांस काय दिसते ? तेथेही सगळीकडे अप्रामाणिकपणा, मूर्खपणा, आत्मवंचनाच आपणास दिसते काय ? की तेथे कोठे तरी काही प्रामाणिक धडपड दिसते ? मला असे वाटते की कोठे ना कोठे तरी ही प्रामाणिक धडपड आपणांस पहावयास सापडल्याशिवाय राहणार नाही. तेव्हा जेथे ही आढळेल तेथे आपण थांबून ती कशासाठी चाललेली धडपड आहे, काय सांगण्यासाठी, काय प्रकट करण्यासाठी चाललेली धडपड आहे, हे समजून घेण्याचा प्रयत्न करू. असा हा प्रयत्न केल्यास आपल्या हाती काहीतरी लागण्याचा संभव आहे. पाश्चात्य कथा-वाङ्मयाच्या क्षेत्रात अलीकडील काळात आंद्रे जिड, मार्सेल प्राउस्ट व जेम्स जॉईस ह्यांची नावे ही कशासाठी घेतली जातात ? ह्या लेखकांनी जे सांगण्याची, जे व्यक्त करण्याची धडपड केली, ते काय होते ? वेगवेगळ्या देशात जन्मलेले असूनही ह्या सर्वांमध्ये हे काहीतरी वेगळे सांगण्याची समान धडपड का दिसून येते ? टी. एस्. इलियट-प्रभृती जे इंग्रजी कवी गेली पंचवीस तीस वर्षे काहीतरी वेगळ्याच प्रकारचे काव्य लिहू लागले आहेत ते तरी कोणत्या इच्छेने ? बरे. त्यांनी केलेल्या ह्या प्रयत्नांचे प्रतिध्वनी जगाच्या कानाकोपऱ्यातही का उमटत आहेत ? ते तसे उमटावेत अशा दृष्टीने त्याचे बुद्धिपुरस्सर प्रयत्न चालू आहेत काय ? आज चित्रकला, शिल्पकला व वास्तुकला ह्यांच्या क्षेत्रातही काय दिसत आहे ? तेथेही काहीतरी वेगळे सांगण्याची, वेगळ्या पद्धतीने सांगण्याची धडपड दिसून येत नाही काय ? हेन्री मूरची शिल्पकला ही कशाची द्योतक आहे ? फ्रँक लॉइड राइट ह्या वास्तुकलाविशारदाने जे स्थापत्य निर्माण केले आहे त्यात जो सकृद्दर्शनी एकप्रकारचा वेढूबपणा आपणांस पाहावयास मिळत आहे तो कशाचा द्योतक आहे ?

कलाक्षेत्रात चाललेल्या ह्या सर्व धडपडीच्या मागे कोणता विचार आहे? चित्र, शिल्प, वास्तू, काव्य, कथा, नाटक इत्यादी नानाविध कलाक्षेत्रांमध्ये जे आज नाना तऱ्हेचे प्रयत्न जगभर चाललेले दिसून येतात ते कशाचे द्योतक आहेत? ते कोणत्या तरी एका समान प्रवृत्तीचे द्योतक असले पाहिजेत. आतापर्यंत आपण ज्या वास्तवाचे चित्रण करीत आलो, ते खरे वास्तव नसून खरे वास्तव त्याच्या पलीकडे कोठे तरी आहे असे ह्या क्षेत्रात कार्य करणाऱ्या कलावंतांचे मन त्यांना सांगत आहे. हे वास्तव शोधून काढण्यासाठी, डोळ्यांनी पाहण्यासाठी व शब्द, रंग, दगड, माती, इत्यादी अभिव्यक्तिसाधनांनी व्यक्त करण्यासाठी त्यांची धडपड चालू आहे. कलेचा आतापर्यंतचा इतिहास पाहिला तर श्रेष्ठ कलावंतांच्या मनामध्ये असल्या प्रकारचीच धडपड सदैव चालली होती, असे आपणांस दिसून येते. रेम्ब्राँ, गोगाँ, सीझाँ, व्हान गॉफ, मातिस ह्यांची धडपड कशासाठी चालली होती? ह्यातील प्रत्येक जण जे केवळ 'दिसते' त्यावर संतुष्ट नव्हता, ह्या दिसण्याच्या मागे जे खरोखर 'असते' असे त्याला वाटत होते ते शोधून काढण्याची व व्यक्त करण्याची त्यातील प्रत्येकाची धडपड होती. ह्यातील प्रत्येकाच्या भोवती परंपरा होती. 'वास्तव' म्हणजे काय व ते कसे व्यक्त करावयाचे ह्यासंबंधीचे संकेत प्रत्येकाच्या वेळी शिष्टमान्य झालेले होते; परंतु त्यांनी ह्या कलावंतांचे समाधान होण्यासारखे नव्हते; त्यांनी आपले प्रतिभा-चक्षू उघडे ठेविले होते, त्यांची साक्ष ते महत्त्वाची समजत होते व त्यांना जे दिसत होते ते व्यक्त करण्याची धडपड करीत होते. रोदाँ ह्या शिल्पकाराने आपल्या सर्व आयुष्यभर काय व्यक्त करण्याची धडपड केली? आजचे चित्रकार व शिल्पकार हे त्याच्याही पुढे जाऊ इच्छित आहेत. त्यांना आज नव्याने जन्मास आलेल्या व दिवसेंदिवस बाळसे धरू लागलेल्या मानसशास्त्राची, मनोवगाहनशास्त्राची – नव्हे इतर अनेक शास्त्रांची मदत होत आहे. वस्तुमात्राचे 'वास्तवरूप' शोधून काढण्यासाठी त्यांचे नेत्र भिरभिरत आहेत. व्हर्जीनिया वुल्फच्या शब्दात सांगावयाचे म्हणजे जे खरोखर 'really real,' आहे ते शोधून ते व्यक्त करण्याची त्यांची धडपड आहे. आता हे 'really real,' हे अतिवास्तव, शोधून काढताना त्यांची फसवणूक होत नसेल असे नाही; फसवणूक होत असणे शक्य आहे; परंतु तेवढ्यासाठी ते आपले प्रयत्न स्थगित करावयास तयार

नाहीत. चित्रकलेच्या क्षेत्रात आपणांस जे आज विविध आकार, ज्या विविध रंगाकृती दिसत आहेत, ते आकार किंवा त्या विचित्र रंगाकृती काढणारे सर्वच चित्रकार हे जिला आपण पारंपारिक स्वरूपाची छायाचित्रणात्मक (photographic) चित्रकला म्हणतो तिजवर प्रभुत्व नसल्यामुळे असल्या प्रकारची चित्रे काढावयास उद्युक्त झालेले आहेत काय ? निःसंशय नाहीत. ती चित्रकला त्यांना अवगत आहे; परंतु ती त्यांना आज हवे ते समाधान देऊ शकत नाही. छायाचित्रणाचे यंत्र ज्या दिवशी जन्मास आले त्याच दिवशी तिचे कार्य संपले असे त्यांना वाटत आहे. तिच्या द्वारा ते आजपर्यंत वास्तवाचे जे चित्र रेखाटीत आले ते आज त्यांना समाधान देईनासे झाले आहे व म्हणूनच त्यांचे ह्या वरवरच्या वास्तवापेक्षा वेगळया, अधिक खोलवर असलेल्या वास्तवाचे चित्र रेखाटण्याचे विविध प्रयत्न चालू आहेत. ह्यामुळे पारंपारिक अर्थाने ज्याला सौंदर्य म्हटले जात होते त्याची हानी होत असेल. लोकांच्या ' सौंदर्यदृष्टीला ' धक्का बसत असेल. परंतु त्याकडे लक्ष द्यावयाला त्यांना फुरसत नाही. त्यांच्या ह्या कृतींकडे पाहताच आपणांस त्यांचा अर्थ कळत नसेल, आपण आश्चर्यचकित होऊन जात असू. परंतु केवळ आपल्याला बुचकळ्यात टाकण्यासाठी, स्तिमित करून सोडण्यासाठी, त्यांची ही धडपड चालू आहे असे म्हणणे समंजसपणाचे ठरणार नाही. त्यातील काही, मोराबरोबर लांडोरीने नाचावे त्याप्रमाणे नाचतही असतील व त्यांच्या कृती ह्या अस्सलाच्या भ्रष्ट अनुकृती असतील. अशांची संख्या प्रमाणाबाहेरही असेल. परंतु त्यातील जे प्रामाणिक प्रयत्न आहेत असे आपणांस वाटते, त्याकडे आपण अधिक लक्षपूर्वक पाहणेच हितावह आहे. आज नवकला व नववाङ्मय ह्यात जी दुर्बोधता येत आहे तिची कारणे विविध आहेत : जे जाणवते आहे ते तितकेसे नीटपणे व्यक्त करिता येत नाही म्हणून ही दुर्बोधता येत असेल; जे व्यक्त करावयाचे आहे तेच कलावंतांना स्वतःला गोंधळून टाकणारे असल्यामुळे हा त्यांच्या मनाचा गोंधळ त्यांच्या कलेत व्यक्त होत असेल; परंतु कलेत काय किंवा काव्यात काय कलावंताच्या अंतःकरणाचे प्रतिबिंब बघावयाचे असते; त्याच्या अंतरात्म्याला जे जाणवत असते त्याचे निनाद ऐकावयाचे असतात; त्याच्या अंतःचक्षूसमोर जो देखावा तरळत असतो तो बघावयाचा असतो. वर हेन्री मूर ह्या शिल्पकाराचा उल्लेख

आला आहे. हेन्री मूरसारख्या अनेक शिल्पकारांचे जे प्रयत्न आज चालू आहेत ते वस्तुमात्राचे जे वास्तवरूप आहे ते, जो ' essential form ' आहे तो शोधून काढण्याचे प्रयत्न आहेत. स्त्री काय, पुरुष काय, दगड काय, किंवा फुलपाखरू काय ह्या प्रत्येकाचा काहीतरी ' essential form ' आहे; त्यांचे जे रूप आज आपल्या डोळ्यांना दिसते आहे त्यात अनावश्यक अशी अलंकरणे, बांडगुळे किती तरी आहेत. ही सर्व अलंकरणे काढून टाकून त्या त्या वस्तूचे ' वस्तुत्व ' कशात आहे हे जर दाखविता आले तर ते ह्या शिल्पकारांना हवे आहे. ' माता ' असे म्हणताच आपल्या डोळ्यांपुढे जे ' मातृत्व ' येते ते शिल्पातून व्यक्तविता येईल काय असा प्रश्न हे शिल्पकार आपल्या मनाला विचारीत आहेत व त्या दृष्टीने आपले शिल्प निर्मीत आहेत. आज वास्तुकलेच्या क्षेत्रात जी विलक्षण क्रांती होत आहे, फ्रँक लॉइड राइट, कार्बूझि, ग्रोपियस यांच्यासारखे वास्तुकलाविशारद वास्तुकलेबाबतचे जीर्ण परंपरागत संकेत साफ झुगारून देऊन ज्यात आजचे युगमान संपूर्णपणे व्यक्त होत आहे अशा मती गुंग करणाऱ्या ज्या वास्तुकृती निर्माण करीत आहेत त्यांच्या बुडाशी ज्याप्रमाणे यंत्रयुगात प्रतिक्षणी निर्माण होत असलेली वास्तुकलेला उपयुक्त अशी विविध प्रकारची साधनसंपत्ती आहे त्याचप्रमाणे ह्या युगाशी संबद्ध असलेली अचाट सर्जनशील कल्पनाशक्ती आहे. ह्या कल्पनाशक्तीचा विलास आज आपणांस आजच्या वास्तुकलेत दिसत आहे. जे आकार स्वप्नातही अशक्य वाटत होते, ते आज प्रत्यक्ष डोळ्यांपुढे उभे राहू लागले आहेत.

सांगण्याचे तात्पर्य असे की जे आज इतर कलांच्या क्षेत्रात दिसत आहे तेच अधिक तीव्रपणे वाङ्मयात प्रगट होऊ लागले आहे. नव्या मानसशास्त्राने जर कोणत्या क्षेत्रात विशेष खळबळ उडवून दिलेली असेल तर ती वाङ्मयाच्या. मनुष्याचे व्यवहार व त्यामागील मनोव्यापार चित्रित करणे हेच वाङ्मयाचे कार्य : तेच कार्य वाङ्मय आज शतकानुशतके करीत आले आहे. परंतु विज्ञानयुग सुरू झाल्यापासून सर्व ज्ञानक्षेत्रात विलक्षण प्रगती होत आहे व आधुनिक मानसशास्त्रीय शोधांनी मनोवगाहन ही गोष्ट प्रयोगाच्या कक्षेत आणिली आहे. तिच्या बाबतीत आणता येईल तेवढी शास्त्रशुद्धता आणण्याचा यत्न केला आहे. मनुष्याच्या मनाचे कोडे शेक्सपिअर व कालिदास ह्यांनी उलगडून दाख-

विण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनी त्या मनाच्या गूढतम अशा व्यापारांवर प्रकाशझोत टाकले. आज आधुनिक मानसशास्त्रीय विज्ञानाने डोळस झालेला लेखक त्याच मनाची विविध रूपे प्रकट करू पाहत आहे. खरे मानवी मन म्हणजे काय आहे ह्याचा शोध घेतो आहे व ते व्यक्त करू पाहत आहे. त्याच्या दृष्टीत अधिक कुतूहल आहे व म्हणूनच त्याच्या दृष्टीच्या टप्प्यात अशा अनेक गोष्टी येत आहेत की ज्याकडे पूर्वी लक्ष गेलेलेच नव्हते. प्रत्येक माणसाचे मन—अन्तर्मन—हे त्याचे खरेखुरे विश्व आहे. तेथेच तो प्रामाणिकपणे व्यवहार करू शकतो : भोवतालच्या विश्वाचा त्याच्यावर होणारा परिणाम हादेखील अविकृत स्थितीत ह्याच अन्तर्मनात पाहावयास सापडतो. त्यात दुसऱ्यासाठी, समाजासाठी, प्रतिष्ठेसाठी, पदवीसाठी, देशासाठी घातल्या जाणाऱ्या मुखवट्यांना थारा नसतो. तेव्हा ह्या अशा मनाचे चित्र जर रेखाटता आले तर ते एकाच वेळी दोन गोष्टी साधू शकते : एक तर ते त्या मानवी मनाचे खरेखुरे चित्र असते (असणे शक्य असते) व दुसरे म्हणजे तद्द्वारा ते त्या मनावर परिणाम करू पाहणाऱ्या त्याच्या भोवतालच्या विश्वव्यापारांचेही चित्र—वास्तवचित्र—(निदान त्या मनापुरते तरी) ठरणार असते. ही अशा प्रकारची चित्रे काढण्याकडे कित्येक कवींचा व कथालेखकांचा आज कल आहे व ते आजच्या समाजजीवनाचे चित्रण ह्या व्यक्तिमनाच्या चित्रणाच्या द्वारा घडवू पाहत आहेत.

काव्य व कथा ह्या वाङ्मयाच्या दोन क्षेत्रात आज ह्या व ह्यांच्याशी संबंध असलेल्या अनेक प्रवृत्ती बळावत आहेत, त्यामुळे वाङ्मयाचे बाह्य स्वरूप बदलत आहे व त्याचे अंतःस्वरूप वाचकांना गोंधळून टाकण्यासारखे होऊ लागले आहे. आपल्याकडे ह्याची पूर्वचिन्हे दिसू लागली आहेत. काव्याप्रमाणेच आपल्या लघुकथेच्या क्षेत्रात आज निःसंशय नवे वारे वाहू लागले आहे. आपली लघुकथा आज एक वेगळे रूप घेऊ लागली आहे. वाङ्मयात होणाऱ्या ह्या सूक्ष्म—अतिसूक्ष्म बदलांकडे जिज्ञासू वृत्तीने पाहणे, त्यामागील हेतूंचा शोध घेणे हे आपले काम आहे. ह्या नव्या प्रयत्नांनी वाङ्मयाचे झाले तर हितच होणार आहे. आपल्या लेखक-वाचकांच्या डोळ्यांवरील सुखवस्तुपणाची धुंदी ह्या प्रयत्नांनी जरी दूर झाली, त्यांची स्वयंसंतुष्ट वृत्ती जरा विचलित झाली, ज्या

कल्पनाधूसर वातावरणात वावरण्याची त्यांच्या मनाला सवय झालेली आहे त्या वातावरणाचे धुके जरी थोडेफार वितळले गेले, तरी काही थोडे नाही. मला वाटते, हे सर्व घडण्याची सुचिह्ने आज दिसू लागली आहेत व ह्याच दृष्टीने मी नव्या प्रयत्नांकडे पाहत आहे.

सर्वंकषसत्ता आणि गद्य-पद्य साहित्य

टॉमस हार्डीने आपल्या डायरीमध्ये एके ठिकाणी एक मोठा मजेदार विचार लिहून ठेवलेला आहे. तो असे म्हणतो की गद्यामध्ये जी कल्पना किंवा जो नवा विचार चर्चात्मक पद्धतीने मांडला गेला असता बहुजनसमाज एकदम खवळतो तीच कल्पना किंवा तोच विचार काव्यातून जर व्यक्त झाला तर तितकीशी तीव्र प्रतिक्रिया होत नाही. हार्डीने आपल्या कवितांतून परमेश्वराला उद्देशून जे उद्गार ठिकठिकाणी काढलेले आहेत ते खात्रीने स्तुतिपर नाहीत; एवढेच नव्हे, तर ही आदिशक्ती अत्यंत निर्घृण आहे, क्रूर आहे, आपण काय गोंधळ घालीत आहोत ह्याचे तिला नीटसे भानही नाही, अशा प्रकारचे विचार त्याने ठिकठिकाणी अत्यंत त्वेषाने व्यक्त केलेले आहेत. आता हेच विचार जर त्याने गद्यातून निबंधांच्या व प्रबंधांच्या द्वारा प्रतिपादिले असते तर त्याच्या विरुद्ध भयंकर काहूर उठले असते. आहे त्या परिस्थितीत मात्र लोक केवळ हार्डीच्या काव्यामधून व्यक्त झालेला त्याचा जीवनविषयक दृष्टिकोण इतक्यापुरतेच ह्या विचारांना महत्त्व देतात. ते प्रबंधांच्या द्वारा त्याने प्रतिपादिले असते तर लोकांनी त्याचा जितक्या गांभीर्याने विचार केला असता, त्यांच्या खरेखोटेपणा-

बद्दल, नैतिकतेबद्दल वा अनैतिकतेबद्दल जितकी चर्चा केली असती तितकी ते आता खात्रीने करीत नाहीत. असे जे होते ह्याची कारणे अनेक असू शकतील. परंतु असे घडते हे मात्र खरे. म्हणूनच हार्डीने डायरीतील आपल्या ह्या नोंदीत शेवटी असे म्हटलेले आहे की पृथ्वी ही स्थिर नसून ती एकसारखी फिरत आहे, हा आपला विचार गॅलिलियोने जर कवितेतून व्यक्त केला असता तर प्रचलित धर्मसमजुतीविरुद्ध मते प्रतिपादन करितो म्हणून त्याची जी धर्म-निर्णय-मंडळाकडून चौकशी झाली व त्यानंतर त्याचा जो हृदयद्रावक अंत झाला तो सर्वच प्रकार टळला असता.

हार्डीने हा जो एक गमतीदार विचार सहजगत्या व्यक्त केलेला आहे त्यात सत्यांश कितपत आहे हे पाहिले पाहिजे. हार्डी जे कविता ह्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल सांगत आहे ते ललित-वाङ्मयाचे जे इतर प्रकार आहेत त्यांच्या बाबतीत कितपत खरे ठरण्याची शक्यता आहे, असा प्रश्न येथे मनात येतो. ललित-वाङ्मयाचे हे इतर प्रकार गद्य आहेत म्हणून त्यांच्याबाबत काही वेगळा अनुभव येणे शक्य आहे काय? कवितेचा वाचकांच्या मनावर होणारा परिणाम आणि इतर गद्यात्मक ललितसाहित्याचा वाचकांच्या मनावर होणारा परिणाम ह्यात काही मूलभूत फरक असतो काय? हे सगळे आणि इतर काही प्रश्न ह्या संदर्भात महत्त्वाचे ठरत असले तरी मुख्य प्रश्न थोडा वेगळाच आहे. ललित-साहित्याकडे बघण्याची लोकांची दृष्टी आणि ललितेतर साहित्याकडे बघण्याची दृष्टी–ह्या दोन दृष्टींमध्ये मूलतः फरक आहे, ही त्या प्रश्नाची एक बाजू आहे. दुसरी बाजू अशी आहे की ललित-साहित्याकडे जरी लोक एका विशिष्ट दृष्टीने पाहत असले तरी त्यातील सर्वच प्रकारांकडे ते सारख्याच दृष्टीने पाहत नाहीत : त्यातील गद्य-प्रकारांकडे ते ज्या दृष्टीने पाहतात त्यापेक्षा वेगळ्या दृष्टीने ते त्यातील पद्य-प्रकारांकडे म्हणजे कवितेकडे पाहतात. कविता आणि ललित साहित्याचे इतर गद्य-प्रकार ह्यांच्या प्रकृतीत फरक आहे आणि म्हणूनच दोन्हींच्याही परिशीलनाने आपणांस काव्यानंद किंवा कलानंद चाखावयास मिळत असला तरी ह्या दोन्ही प्रकारांचा आपल्या मनावर जो परिणाम होतो त्यात थोडाफार फरक आहे. आपण ज्या हेतूने कवितेकडे वळतो त्या हेतूने कथा–कादंबरी–नाटक इत्यादींकडे वळत नाही. कविता जे आपणांस देते ते हे

इतर ललित-वाङ्मय प्रकार आपणांस देऊ शकत नाहीत. ते आपणांस जे देतात त्याचे स्वरूप थोडेसे निराळेच असते; कविता ही मुख्यतः एखादा विशिष्ट भावानुभव घेऊ पाहणाऱ्या मनाचे दर्शन घडवीत असते तर गद्य-साहित्याने एखाद्या अनुभवाचे दर्शन घडत असताच तर्कअनुमानादी ज्ञानसाधनांचा उपयोग करणाऱ्या विचारशक्तीचे समाधान होत असते असे म्हणावयास हरकत नाही व त्यामुळेच बहुजनसमाज आणि ललित-वाङ्मय ह्यांच्या परस्पर संबंधांविषयी आपण जी विधाने करतो ती इतर वाङ्मयप्रकारांबरोबर कवितेला कितपत लागू पडतात व कवितेबाबत कोणत्या मर्यादेपर्यंत करिता येतात ह्याचा आपण अवश्य विचार केला पाहिजे.

जॉर्ज ऑरवेल ह्या लेखकाने ह्याच प्रश्नाचा परंतु जरा वेगळ्या संदर्भात मोठा मार्मिक ऊहापोह केलेला आहे. सर्वंकषसत्तेच्या अंमलात अगदी अल्पावधीतच सर्व प्रकारच्या लेखकांचा कोंडमारा होतो ही गोष्ट खरी; तसा अनुभवही आहे; परंतु त्यातल्या त्यात अधिक कोणाचा होतो व अधिक लवकर कोणाचा होतो असा प्रश्न विचारला गेला तर त्यावर ऑरवेलचे उत्तर हेच आहे की तेथेही तो कवींपेक्षा गद्य-लेखकांचाच अधिक होतो व अधिक लवकरही होतो; ह्या गद्य-लेखकांच्या मानाने कवी हेच सर्वंकषसत्तेच्या अमलात अधिक कालपर्यंत स्वत्व टिकवून राहू शकतात. गद्य-लेखकांना एक तर स्वत्व गमवावे लागते किंवा कारावास पत्करावा लागतो किंवा परागंदा व्हावे लागते. ह्या गद्य-लेखकांमध्येही प्रथम कोणाची गळचेपी होते; नंतर कोणाची होते हे शोधून काढण्याचा प्रयत्न ऑरवेलने केलेला आहे : प्रथम पत्रकार, नंतर समाजजीवनविषयक प्रश्नांची चर्चा करणारे लेखक, नंतर इतिहासकार, नंतर कादंबरीकार, नंतर टीकाकार ह्या अनुक्रमाने गळचेपी होत जाते असे त्याने सुचविले आहे. ह्या यादीत त्याने कवींचे नाव मुद्दाम शेवटी घातले आहे हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

सर्वंकषसत्तेच्या अंमलात कवींना गद्य-लेखकांपेक्षा कमी उपद्रव पोचतो ह्याचे कारण कवी हे गद्य लेखकांच्या मनाने कमी प्रामाणिक असतात असे सुचविण्याचा ऑरवेलचा हेतू नाही. त्यांच्याकडे कमी लक्ष जाण्याचे एक कारण असे की स्वतःला राजकारणपटू आणि व्यवहारदक्ष समजणारी जी माणसे

असतात–आणि अशीच माणसे बहुधा सत्तारूढ असतात–त्यांना काव्याचे वाचन हे बुद्धिहीनत्वाचे लक्षण वाटत असते आणि म्हणूनच कवी काय म्हणत आहेत ह्याकडे लक्ष द्यावयाला त्यांना एकतर वेळ नसतो आणि इच्छाही नसते. ही जी त्यांची वृत्ती तीच त्यांना मोठी भूषणावह वाटत असते. परंतु कवी ह्या सत्ताधीशांच्या तावडीत लवकर न सापडण्याचे आणखी एक कारण असते आणि ते कवितेच्या प्रकृतीतच आपणांस सापडते : कथात्मक वाङ्मय, नाटक, निबंध किंवा इतर गद्य-साहित्य ह्यांच्यासंबंधी बोलताना आपण ज्या अर्थाने त्यांच्या 'विषया' संबंधी बोलतो त्या अर्थाने आपल्याला काव्याच्या 'विषया' संबंधी बोलता येत नाही. आपण एखाद्या नाटकाचा किंवा कादंबरीचा 'विषय' काय आहे हे सांगू शकतो; निदान आपण त्यांचे 'कथानक' सांगू शकतो. निबंध आणि प्रबंध ह्यांच्या 'विषया' संबंधी तर आपण फारच खात्रीपूर्वक बोलू शकतो. परंतु एखाद्या कवितेच्या 'विषया' संबंधी जर कोणी आपणांस विचारले तर आपण त्याला काय उत्तर देणार? आपण त्याला नीटसे समाधानकारक उत्तर देऊ शकत नाही. आपण त्याला एवढेच सांगू शकतो की 'बाबारे, ती कविता तू वाच आणि तुझ्यावर तिचा काय परिणाम होतो तो तुझा तूच पाहा.' ज्या अर्थाने इतर गद्यलेखनाला 'विषय' असतो त्या अर्थाने तो कवितेला नसतो. कवितेतील शब्दांचा अर्थ आपण समजावून सांगू शकतो. परंतु 'तो अर्थ' म्हणजे ती कविता नव्हे. आपण अर्थ सांगतो म्हणजे गद्याचा वापर करतो. ती 'कविता' असते म्हणजे नेमक्या ज्या शब्दात ती लिहिली गेलेली असते, ज्या रूपात ती अवतरलेली असते त्या रूपातच तिचे स्वत्व असते. खऱ्याखुऱ्या अर्थाने कवितेचे 'भाषांतर' अशक्य आहे. आपण गद्यात तिच्यातील विचार मांडू शकतो. परंतु तिच्यातील विचार हा तिचा महत्त्वाचा भाग नव्हे. आपण चित्राचा 'विषय' कितीही समजावून सांगण्याचा प्रयत्न केला तरी तो अयशस्वीच ठरणार. कारण चित्रापासून त्याचा 'विषय' आपण बाजूला कसा काढू शकणार? आपण चित्राचा 'विषय' सांगण्याचा प्रयत्न केला तरी त्यावरून चित्राची थोडीच कल्पना येणार? त्याप्रमाणे आपण कवितेचा 'विषय' गद्यात मांडण्याचा यत्न केला तरी त्यावरून या कवितेचे रूप थोडेच आपल्या हाती लागणार? कवितेचा 'विषय' ह्याप्रमाणे निश्चितपणे

होती लागत नसल्यामुळे सर्वंकषसत्ता कवींना लवकर आपल्या कचाट्यात पकडू शकत नाही. ह्या सत्तेच्या दृष्टीने जे 'विषय' धोक्याचे असतात किंवा ज्या कल्पना 'समाजहितविरोधी' असतात त्या गद्यात व्यक्त झाल्या असता जितक्या लवकर त्या सत्तेच्या डोळ्यात खुपतात तितक्या लवकर तत्संबद्ध काव्यातून त्या तिच्या डोळ्यात खुपत नाहीत.

ऑरवेलच्या मते गद्य-साहित्याची प्रकृती थोडी वेगळी असते. गद्यसाहित्य— मग ते निबंध-प्रबंधात्मक असो वा कथात्मक आणि नाट्यात्मक असो – त्याचा जन्म मुख्यतः बुद्धि-प्रामाण्यातून झालेला असतो, स्वतंत्र विचारातून झालेला असतो. ज्या काळामध्ये माणसाच्या स्वतंत्र विचारशक्तीच्या विलासाला अत्यंत अनुकूल असे वातावरण असते त्याच काळात गद्य-साहित्याचा विकास होतो. युरोपच्या इतिहासाकडे पाहिले असता हेच दिसते की ज्या शतकांत प्रॉटेस्टंट मताचा अंमल जारी होता त्याच शतकात उत्तम गद्य-साहित्याची निपज आणि वाढ झालेली आहे; ह्या उलट कॅथॉलिक मताचा पगडा ज्या शतकांत विशेष होता त्या शतकांत जे साहित्य निर्माण झाले त्यात जर काही थोडेफार नाव घेण्याजोगे साहित्य असेल तर ते पद्यातच आहे. कॅथॉलिक धर्ममताखालील युरोप हा जवळजवळ एक प्रकारच्या सर्वंकषसत्तेखालील युरोपच होता. प्रचलित धर्ममताचा पगडा एकंदर समाजजीवनाच्या सर्वच अंगांवर इतका प्रबळ होता की स्वतंत्रपणे विचार करणे हे जणू पापच ठरत होते. अशा वेळी उत्तम प्रकारच्या गद्य-साहित्याची निपज होणे अशक्य होते : म्हणूनच मध्ययुगीन युरोपजवळ आणि इंग्लंडजवळ डोळ्यात भरण्याजोगे गद्यसाहित्य नाही. आपल्याकडील प्राचीन संस्कृत साहित्याचा आणि मराठी साहित्याचा जर विचार केला, ह्या काळातील आपल्या गद्य-साहित्याचा दर्जा जर लक्षात घेतला आणि ह्या काळात प्रचलित असलेल्या धर्ममतांचा लोकांच्या मनावर किती पगडा होता ह्याचा विचार केला तर ऑरवेलच्या ह्या सिद्धान्ताने आपल्याही वाङ्मयावर एक वेगळाच प्रकाश कसा पडू शकतो हे लक्षात येते. आपल्याकडे उत्तम प्रकारचे गद्यसाहित्य निर्माण न होण्याची इतरही कारणे असतील; परंतु त्यात ऑरवेलच्या विचारसरणीतून सूचित झालेल्या ह्या कारणाचाही सूज्ञांनी अवश्य विचार केला पाहिजे असे वाटते.

सर्वंकषसत्ता ही कोणत्या स्वरूपात कोठे प्रकट होईल ह्याचा नेम नसतो. वरवर पाहता लोकशाही असलेल्या वातावरणातही ती अनेक रूपांनी प्रकट होऊ शकते. ती एक वृत्ती आहे व तिचा अवलंब कोण केव्हा करील ह्याचा नियम नाही. कोणत्याही स्वरूपांच्या ' धर्ममता 'ला स्वतःला बांधून घेणे, विशिष्ट अशा राजकीय मतप्रणालीचा विनतक्रार स्वीकार करणे, एखाद्या ' वादा 'च्या संपूर्णपणे आहारी जाणे किंबहुना इतरांवर प्रेमाची किंवा शहाणपणाची सक्ती करणे म्हणजे एक प्रकारच्या सर्वंकषवृत्तीच्या अमलाखाली जाणेच होय; हे वातावरण बुद्धि-प्रामाण्याला म्हणजेच उत्तम प्रकारच्या गद्य-साहित्याच्या निर्मितीला तितकेसे परिपोषक ठरत नाही. प्रथम प्रथम जरी ह्या वातावरणाचा जाच फारसा होत नसला तरी अल्पावधीतच प्रामाणिक व्यक्तीस तो झाल्यावाचून राहत नाही. कोणत्याही प्रकारच्या विचारप्रणालीची बंधने—मग ती विचारप्रणाली कितीही सद्धेतूने प्रतिपादिलेली असो—ही प्रतिभेला, नवनवोन्मेषशाली प्रज्ञेला सहन होणेच शक्य नाही. अशा प्रकारची बंधने जो स्वीकारतो त्याने आपल्या हातानेच नव-सत्ये व नव-सौंदर्ये पाहण्याची, ओळखण्याची आणि व्यक्त करण्याची स्वतःच्या ठिकाणची शक्ती कमी करून घेतलेली असते. अशी व्यक्ती कोणत्याच प्रकारच्या थोर साहित्याला जन्म देऊ शकत नाही. ती ज्या साहित्याला जन्म देते त्या साहित्यात कलातत्त्व बेताचेच असते; त्यात असलाच तर कारागिरीचा भाग असू शकतो; आणि असे कारागीर कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात अनेक असतातही.

सर्वंकषसत्तेच्या कालात काही विशेष प्रकारचे पद्य-साहित्य हे तितकेसे आक्षेपार्ह का ठरत नाही व ते निर्मिणारे प्रामाणिक कलावंत हे बराच काळपर्यंत ह्या सत्तेच्या वरवंट्याखाली का चिरडलेही जात नाहीत हे बालकवींच्यासारखी कवि-प्रकृती असलेल्या कवीकडे पाहिले असता लक्षात येण्यासारखे आहे. बालकवीसारखा मुख्यतः सौंदर्यजीवी असलेला कवी हा जी कविता लिहीत असतो ती सर्वंकष-सत्तेची म्हणून जी विचारसरणी असते त्या विचारसरणीला फारशी उपद्रवकारक ठरू शकत नाही व त्यामुळेच त्याच्या वाटेला जाण्याकडे ह्या सत्तेची प्रवृत्तीही लवकर होत नाही. त्यामुळे ह्या सत्तेच्या अमलातही हे कवी आपले कविता-लेखनाचे काम बराच काळपर्यंत विनाअडथळा करू शकतात; परंतु सर्वच

प्रकारच्या कविता-प्रकारांबद्दल हाच अनुभव येईल असे वाटत नाही. गद्य साहित्याच्या मानाने पद्य-साहित्याला सर्वंकषसत्तेच्या अंमलाखाली अधिक काळ जगायला मिळाले तरी त्यातील सर्वच प्रकारांना सारखाच काळ जगायला मिळेल असे म्हणता येणार नाही. त्यातही प्रतवारी करावी लागेल आणि अशी प्रतवारी केली असता जिला आपण शुद्ध भावकविता (pure lyric) असे म्हणतो तीच तेवढी सर्वांत अधिक काळ तग धरील हे लक्षात येईल. परंतु येथेही एक विचार मनाला त्रास देतो : तो असा की सर्वंकषसत्तेच्या अमलात समाजाच्य एकंदर वैचारिक जीवनात जे कुंद वातावरण निर्माण होत असते ते अशाच स्वरूपाचे असते की त्या वातावरणात ह्या शुद्ध भावकवींना देखील कंठ फुटणे पुष्कळदा अशक्य होण्याचा संभव असतो. अशा वेळी ज्या कवितेत केवळ समाजाच्या भावनांना वाचा फोडलेली असते—स्वतःच्या भावानुभवाला नव्हे—अशी ' राष्ट्रीय ' स्वरूपाचीच कविता तिच्या शुद्ध स्वरूपात निर्माण होणे तेवढे शक्य आहे असे वाटते.

ऑरवेलच्या मते वास्तुकले (architecture) सारख्या ज्या संमिश्र कला आहेत त्यांच्या विकासाला सर्वंकषसत्ता ही पुष्कळदा पोषकच ठरते. त्यांच्या विकासाला जी थोडीफार शिस्तीची, प्रचंड प्रमाणातील लोकाश्रयाची वा राजाश्रयाची, साधनसामग्रीच्या बाबतीत सरकारी मदतीची आणि वैज्ञानिकांच्या सहकार्यांची आवश्यकता असते ती सर्वंकषसत्तेच्या बाबतीत मिळू शकते. शिवाय वास्तुकलाविशारद हा जी कला निर्माण करीत असतो तिचा अगदी दूरान्वयाने देखील एखाद्या राजकीय विचारसरणीशी संघर्ष येण्याची शक्यता नसते. उलट उपयुक्ततेचो कसोटी इतर ललितकलांपेक्षा वास्तुकलेलाच अधिक लागू पडण्याची शक्यता असल्यामुळे सर्वंकषसत्तावाल्यांच्या दृष्टीने तीच खरी ' जीवनोपयोगी ' कला ठरते व ते तिचा भरपूर उपयोग करूनही घेतात. सर्वंकषसत्तेच्या काळात वास्तुकलेचा उत्कर्ष झालेला आपणांस दिसून येतो तो ह्यामुळेच.

कालची हिटलरशाही व चालू स्टॅलिनशाही ह्यांमध्ये प्रतीत होणारे सर्वंकष-सत्तेचे रूप आणि पूर्वीच्या काळातील राजेशाहीतून किंवा हुकुमशाहीतून प्रगट झालेले सर्वंकषसत्तेचे रूप ह्यांत फरक आहे : पूर्वीच्या राजेशाह्या ह्या खऱ्याखुऱ्या

अर्थाने सर्वंकषसत्ता नव्हत्या; समाजाच्या जीवनावर सर्वांगीण नियंत्रण घालण्याची शक्ती त्यांचे ठिकाणी नव्हती आणि असल्या नियंत्रणासाठी जी अचूक आणि अमोघ यंत्रणा हवी ती यंत्रणाही त्यांना कधीच निर्माण करिता आली नाही. ह्या राजेशाह्यांतील सत्तारूढ व्यक्ती कलावाङ्मयाच्या बाबतीत एक तर उदासीन असत किंवा थोड्या फार उदारमतवादीही असत. आपली सत्ता टिकविण्याकरिता समाजाच्या सर्वांगीण जीवनाला, त्याच्या आधिभौतिक आणि आध्यात्मिक जीवनाला एक विशिष्ट प्रकारचे वळण लावणे भाग आहे, ह्या जीवनातील अगदी बारीकसारीक, वरून वरून अगदी निरुपद्रवी दिसणारा तपशील देखील आपण नियंत्रित केला पाहिजे व तो नियंत्रित होईल अशी अमोघ यंत्रणा निर्मिली पाहिजे ही नवी जाणीव त्यांचे ठिकाणी नव्हती. त्यांचेपैकी जे पिढीजात सत्तारूढ होते त्यांचे ठिकाणी तर कलावाङ्मयाबद्दलची एक प्रकारची उदार अभिरुची पिढीजात संस्कारांमुळे पुष्कळ वेळा अपरिहार्यपणे दिसून येत होती; तेव्हा अशा परिस्थितीत ह्या प्राचीन हुकूमशाहीत कलेचा आणि वाङ्मयाचा एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत विकासही होऊ शकत होता व तो वेळोवेळी झाल्याचीही साक्ष आपणांस इतिहास देऊ शकतो. वर ज्या कॅथॉलिसिझमसारख्या धार्मिक सर्वंकष-सत्तेच्या काळाचा उल्लेख केला आहे त्या काळसंबंधीही ऑरवेलचे म्हणणे लक्षात घेण्याजोगे आहे : आपण या कालखंडाला 'श्रद्धा-युग' (age of faith) असे नाव दिले तरी या कालखंडात प्रचलित असलेली ही धर्माची सार्वभौम सत्ता आणि आजची स्टॅलिनशाहीसारखी सर्वंकषसत्ता ह्यांच्या स्वरूपा-मध्ये फरक आहे हे आपल्या लक्षात येते. स्टॅलिनशाहीसारख्या किंवा हिटलर-शाहीसारख्या सर्वंकषसत्तेचे गृहितकृत्यच असे असते की एक विशिष्ट व्यक्ती, एक विशिष्ट पक्ष, एक विशिष्ट विचारसरणी – ही निर्दोष आहेत. त्यांचे ठिकाणी एक-प्रकारचे पूर्णत्व आहे. त्यांच्या हातून चूक घडणेच कधी शक्य नाही. तेव्हा त्यांच्या आदेशानुसार वागणे ह्यातच सर्वांचे कल्याण आहे. त्यांनी आज जसे वागायला सांगितले व बोलायला सांगितले त्याच्या नेमके विरुद्ध जरी उद्या सांगितले तरी कोणत्याही प्रकारच्या शंकाकुशंका न काढता तदनुसार वर्तन करणे ह्यातच आपले व समाजाचे हित आहे. ही विचारसरणी ह्या वर सांगितलेल्या 'श्रद्धा-युगा' मध्ये प्रचलित नव्हती. श्रद्धा-युगामध्ये ज्या धर्ममताचा पगडा समाजावर

होता त्या धर्ममताचे गृहितकृत्य नेमके ह्याच्या विरुद्ध होते व ते म्हणजे मनुष्य हा कधीच पूर्णत्व पावू शकणार नाही हे. मनुष्य निर्दोष नाही, तो सदोष आहे व त्याने कितीही पूर्णत्व संपादन करण्याची खटपट केली तरी तो अपूर्ण व सदोषच राहणार; निर्दोष व पूर्ण असा फक्त एक परमेश्वर आहे. हे धर्ममत अगदी सरंजामशाहीच्या, राजेशाहीच्या आणि हुकूमशाहीच्या वातावरणातही जारी असल्यामुळे त्यांचे स्टॅलिनशाहीत किंवा हिटलरशाहीत रूपांतर होणे कठीण होते. शिवाय ह्या श्रद्धायुगात आणखी एक गोष्ट दिसून येत होती. ज्या धर्ममतांचा पगडा ह्या काळात सर्व लोकांच्या मनावर होता ती धर्ममते प्रचलित होऊन अनेक शतके लोटली होती. एखादे धर्ममत प्रचलित होऊन बराच काळ लोटला, की त्याचे कर्मकांडात जणू रूपांतर होते, व मग त्या कर्मकांडाप्रमाणे दिवसातील काही तास जरी वर्तन झाले आणि इतर वर्तन त्या धर्मातील शिकवणुकीशी जरी संपूर्णपणे असंबद्ध असले तरी धार्मिकतेचे पुण्य कमी होत नाही, ते लागावयाचे ते लागतेच अशी विचारसरणी दृढ होते. हीच वस्तुस्थिती ह्या काळात होती. धर्ममताने प्रत्येकाच्या मनात प्रवेश केलेला असला तरी त्या मनाचा कोपरान् कोपरा त्याने व्यापिलेला नव्हता, कोणत्याही कल्पनेसंबंधी वा जीवनव्यवहारासंबंधी विचार करिताना त्यात ह्या धर्ममताचा भाग अगदी अपरिहार्यपणे येतच होता असे नाही. त्यामुळे ह्या धर्ममतांचा लोकांच्या मनावर विलक्षण पगडा बसलेला असूनही त्यांची जीवनातील अनेक गोष्टींसंबंधी स्वतंत्रपणे विचार करण्याची शक्ती अजिबात हिरावून घेण्यात आलेली नव्हती. असे असले तरी वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे ह्या श्रद्धायुगात उत्तम दर्जाचे गद्य-वाङ्मय निर्माण होऊ शकले नाही. मग ह्या असल्या सर्वंकषसत्तेपेक्षा अधिक अमोघ, अधिक सर्वांगीण, संपूर्ण-जीवनस्पर्शी अशी जी सत्ता हिटलरशाहीतून आणि स्टॅलिनशाहीतून जगाच्या आज प्रत्ययाला येऊ लागली आहे त्या सत्तेच्या अमलात सर्वच प्रकारच्या साहित्याचे व त्यातल्या त्यात सर्वच प्रकारच्या गद्य-साहित्याचे काय व्हावयाचे हा जो ऑरवेलसारख्या विचारवंतापुढे आज प्रश्न पडलेला आहे तो का पडला ह्याचे कारण स्पष्टपणे कळू शकते.

गद्य-साहित्य आणि पद्य-साहित्य ह्यांच्यामधील प्रकृतिभेदामुळे त्यांच्याकडे

पाहण्याच्या समाजाच्या दृष्टिकोणात कसा फरक पडतो व त्यामुळे सर्वंकषसत्तेच्या काळात गद्य-साहित्याच्या मानाने पद्य-साहित्य हे अधिक काळ टिकाव धरण्याची कशी शक्यता असते हे सहज जाता जाता पाहिले. परंतु हे पाहत असताना शेवटी हाच निष्कर्ष निघाला की सत्याला सुरूप देणाऱ्या साहित्याचा – मग ते गद्य असो वा पद्य असो – खराखुरा अवतार हा केवळ सर्वतोपरी स्वतंत्र अशा वातावरणातच संभवतो व अशा वातावरणात निर्माण झालेले साहित्यच सत्याबद्दलची, सौंदर्याबद्दलची आणि शिवाबद्दलची खरीखुरी ओढ समाजाच्या मनात निर्माण करू शकत असते.

वरील लेखात ऑरवेलच्या ज्या विचारसरणीचा उपयोग केलेला आहे ती विचारसरणी त्याच्या सर्वच लेखनातून ध्वनित झालेली असली तरी त्याच्या Shooting an Elephant ह्या निबंधसंग्रहात ती विशेषत्वाने व्यक्त झालेली आहे.

रस म्हणजे काय ?

'रसिक', 'रसपूर्ण' 'रसभरित' इत्यादी शब्द तुम्हाआम्हा सर्वांच्या परिचयाचे आहेत. हे किंवा ह्याच्याच सारखे 'सुरस', 'नीरस' हे 'रस' ह्या शब्दापासून तयार झालेले दुसरे शब्द आपण आपल्या हरघडीच्या व्यवहारातही वापरतो. काव्यशास्त्रात 'रस' ह्या शब्दाला काय अर्थ असेल तो असो, परंतु वरील शब्दप्रयोग वापरणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीच्या मनात 'रस' ह्या शब्दाशी संबद्ध अशी बरीचशी सुस्पष्ट कल्पना असते असे ते शब्द ज्या पद्धतीने वापरले जातात व ज्या संदर्भात वापरले जातात त्यावरून आपणांस दिसून येईल. ही कल्पना व 'रस' शब्दाचा काव्यशास्त्रात कल्पिलेला अर्थ ह्यामध्ये पुष्कळच सुसंवाद आहे व हा सुसंवाद असणे स्वाभाविक आहे; कारण 'काव्यशास्त्र' च्या संदर्भात 'रस' हा शब्द शास्त्रीय परिभाषेतील एक शब्द नाही; तो प्रत्यक्ष जीवनातील हरघडीच्या व्यवहारातील असा एक शब्द असून तो शास्त्राने आपल्या सोयीसाठी शास्त्रपूत करून घेतला आहे एवढेच.

अमुक काव्य रसपूर्ण आहे किंवा अमुक एका चित्रकृतीत किंवा लेखनकृतीत

बिलकुल रस नाही असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा आपणांस काय म्हणावयाचे असते? आपणांस तेव्हा असेच सुचवावयाचे असते की काव्यवाचनाने किंवा चित्रदर्शनाने आपणांस जो आनंद व्हावयास पाहिजे असतो तो आनंद सदर काव्याच्या वाचनाने किंवा चित्राच्या दर्शनाने होत नाही; म्हणजे रस ह्या शब्दाने आपण काव्यानंद किंवा कलानंद असे ज्या अनुभवाला संबोधित असतो तोच अनुभव सूचित होतो. काव्यानंद देण्याची शक्ती ज्या लेखनकृतीत आहे ती लेखनकृती रसपूर्ण आहे, ही शक्ती ज्या लेखनकृतीत नाही ती नीरस आहे असेच आपणांस म्हणावयाचे असते. तेव्हा 'रस' ह्या शब्दात अंतर्भूत झालेल्या कल्पनेचे स्वरूप समजावून घ्यावयाचे म्हणजे काव्यानंद किंवा कलानंद ह्या नावाने सूचित होणारा जो अनुभव त्या अनुभवाचे स्वरूपच एका दृष्टीने समजावून घेणे होय असे ठरते.

अमुक एका लेखनकृतीच्या परिशीलनाने आपणांस आनंद होतो म्हणून ती लेखनकृती सुरस व अमुक एका कृतीने आनंद होत नाही म्हणून नीरस असे म्हणत असताना आपण एक गोष्ट नेहमीच गृहीत धरीत असतो व ती म्हणजे आपण काव्याचे किंवा कलेचे सहृदय भोक्ते आहोत ही होय. आपण 'रसिक' आहोत ह्या जाणिवेनेच आपण कलाकृतींकडे वळतो हे ठीकच असले तरी हा आपला स्वतःच्या रसिकतेबद्दलचा समज चुकीचा असण्याचीही शक्यता असते. आपणांस एखाद्या काव्याच्या वाचनाने किंवा एखाद्या कलाकृतीच्या दर्शनाने आनंद होत असेल, नाही असे नाही. परंतु तो आनंद त्या कृतीतील 'रस' चाखावयास मिळाल्यानेच झालेला असेल असे नाही; कदाचित तो काही अन्य कारणानेही झालेला असेल; आपण एखाद्या चित्राकडे पाहात आहोत अशी कल्पना करा; ते एका स्त्रीचे चित्र असून ती स्त्री अत्यंत सुरूप आहे अशी कल्पना करा; आपणांस त्या चित्राच्या दर्शनाने झालेला आनंद हा कदाचित ती चित्रातील स्त्री अत्यंत रूपवती आहे हे जाणवल्यानेही झालेला असेल. हा जो आपणांस झालेला आनंद आहे तो एका रूपवती स्त्रीच्या दर्शनाने झालेला आनंद आहे; तो चित्र-दर्शनाने झालेला आनंद नाही व त्या दृष्टीने विचार केला तर आपण चित्र पाहिलेले नसून केवळ एक रूपवती स्त्री पाहिली आहे असेच शेवटी म्हणावे लागेल; व म्हणूनच आपणांस झालेला आनंद हा कलानंद

आहे असे निःशंकपणे म्हणता येणार नाही. ते चित्र जर कदाचित् आपणांस विरूप वाटणाऱ्या अशा स्त्रीचे असते तर हा आनंद आपणांस झाला नसता. तेव्हा आपण 'रसिका' च्या भूमिकेवरून त्या चित्राकडे पाहात नसून एका वेगळ्याच भूमिकेवरून त्या चित्राकडे पाहात होतो असे सिद्ध झाले व हे असे अनेक वेळा सिद्ध होऊ शकते म्हणूनच स्वतःला 'रसिक' समजण्यात आपली पुष्कळदा चूक होत असते हे लक्षात यावयाला हरकत नसावी.

तेव्हा 'रस' जाणण्याची व आस्वादण्याची शक्ती अंगी असलेल्या व्यक्तीला काव्यवाचनाने जो आनंद होतो, त्याला सत्काव्याच्या परिशीलनाने जो आनंद-युक्त अनुभव येतो त्याचे स्वरूप आपणांस समजून घ्यावयाचे आहे. हे स्वरूप जर आपल्या लक्षात येऊ शकले तर आपल्याला एखाद्या कलाकृतीच्या सान्निध्यात जो अनुभव येतो त्याचे पृथक्करण करिता येईल. त्यात शुद्ध कलानंदाचा भाग किती असतो व इतर भाग किती असतो ह्याचीही कल्पना त्यावरून येऊ शकेल; खरा सहृदय हा कलाकृतीकडे कोणत्या दृष्टीने पाहतो, आपणही कलाकृतींकडे पाहताना शक्यतो कोणत्या प्रकारची दृष्टी ठेवली पाहिजे इत्यादी अनेक परस्परसंबद्ध प्रश्नांची उत्तरेही आपणांस शुद्ध काव्यानंदाचे हे स्वरूप लक्षात आल्याने शोधून काढता येतील व आपण केव्हा 'रसिक' असतो, केव्हा नसतो, रसिकतेच्या नावाखाली कित्येक वेळी नको त्या गोष्टी कशा मिरवत असतात इत्यादी अनेक प्रश्नांचा उलगडाही होण्यास त्यामुळे मदत होईल.

कलाकृतीच्या परिशीलनाने सहृदयास जो अनुभव येतो तो आनंदयुक्त असतो ह्याबद्दल वाद नाही. वाद जो आहे तो ह्या आनंदाचे स्वरूप कसे असते ह्याबद्दलचा आहे. ह्या अनुभवासंबंधी जी पहिली गोष्ट आपण लक्षात घेतली पाहिजे ती अशी की तज्जन्य आनंदाचा आपल्या व्यक्तिगत सुखदुःखाशी यत्किंचितही संबंध नसतो. आपल्याला बढती मिळाली, किंवा आपल्या शत्रूची फजिती झाली, किंवा आपल्या मित्राला म्हणा, देशबांधवाला म्हणा—ज्याच्याशी आपला आत्मत्वाचा संबंध आहे अशा एखाद्या व्यक्तीला बहुमान मिळाला तरी आपणांस आनंद होतो. परंतु ह्या आनंदाचा आपल्या व्यक्तिगत सुखाशी संबंध असतो; आपला प्रत्यक्ष फायदा झाल्याने होणाऱ्या आनंदापेक्षा आपल्या मित्राचा

किंवा देशबांधवांचा फायदा झाल्याचे ऐकल्याने आपणांस होणारा आनंद हा अधिक श्रेष्ठ दर्जाचा आनंद असेल. परंतु किती झाले तरी त्याचा आपल्या ममत्वाशी म्हणजे आपल्या सुखाशी संबंध हा पोचतोच. आपल्या ममत्वाची वर्तुळे वाढत वाढत त्यांच्या कक्षा ह्या विश्वस्पर्शी जेव्हा होतात तेव्हाच आपणांस ब्रह्मानंद होतो असे, ज्यांनी तो आनंद चाखलेला आहे असे योगी म्हणतात. कलानंदाचे किंवा काव्यानंदाचे थोडे फार असेच आहे. त्याला ब्रह्मास्वादसहोदर असे जे संबोधिले जाते तेही ह्याच कारणासाठी. काव्याच्या परिशीलनाने आपणांस जो आनंद होतो त्यात आपल्याला ' स्व 'चा विसर पाडण्याची किंवा अधिक यथार्थपणे बोलावयाचे म्हणजे आपल्या ' स्व ' चा विस्तार—अतिविस्तार करण्याची शक्ती असते. तेथे आपण माणूस ह्या नात्यानेच पण इतर माणसांत किंवा जीवन-व्यवहारांत रंगून जात असतो. स्वतःच्या किंवा ' आपल्या ' माणसांत रंगून जाण्याच्या ही कितीतरी वरची पायरी आहे. स्वची विस्मृती हे ह्या स्थितीचे प्रधान लक्षण ठरते. स्वार्थपर विचाराचा स्पर्शही ह्या आनंदाला होत नसतो. ह्या आनंदाचा उपभोग घेत असताना कोणत्याही प्रकारचा स्वार्थपर खाजगी विचार मनात आल्यास त्या प्रमाणात त्या आनंदाची शुद्धता कमी होते; म्हणूनच मघाच्या उदाहरणात चित्रातील स्त्री ही केवळ रूपवती आहे हे जाणवल्याने होणाऱ्या आनंदाला आपण कलानंदात स्थान दिले नाही.

रसिक ह्या दृष्टीने एखाद्या ललितकृतीतील ' रस ' जाणवल्याने आपल्याला येणाऱ्या भावानुभवाचे एक वैशिष्ट्य आपण लक्षात घेतले. ह्या भावानुभवाची जी इतर वैशिष्ट्ये आहेत ती लक्षात घेण्याचा आपण प्रयत्न करू. हा भावानुभव ज्याप्रमाणे कोणत्याही प्रकारच्या स्वार्थपर विचारापासून अलिप्त असतो, त्याप्रमाणे तो संपूर्णपणे सुसंगत असतो. त्यात एक प्रकारची स्वयंपूर्ण अंतर्बाह्य सुसंगती असते. एखाद्या कलाकृतीच्या अवकाशात जे जीवनांग किंवा जो जीवनानुभव व्यक्त होऊ पाहत असतो तो कलेने केलेल्या किमयेमुळे जणू सुरूप बनूनच अवतरत असतो. तद्द्वारा जीवनाचे किंवा जीवनाच्या एखाद्या अंगाचे जे सुसंगत कलात्म दर्शन आपणांस घडत असते त्याने आपल्या विचारशक्तीचे, भावशक्तीचे व सौंदर्यबुद्धीचे एकाच वेळी समाधान होत असते. येथे ' सुसंगती ' हा जो शब्द वापरला तो केवळ तर्कदृष्ट्या सुसंगत ह्या अर्थाने नव्हे. कलेचे

म्हणून स्वतःचे असे तर्कशास्त्र (logic of art) आहे : त्या तर्कशास्त्राच्या दृष्टीने प्रत्येक श्रेष्ठ कलाकृती ही अंतर्बाह्य ' सुसंगत ' असते. उत्तम चित्रातील सर्व रंग हे सुसंगत असतात. ही सुसंगती तर्कदृष्ट्या साधलेली नसते. तर त्या चित्राचे स्वतःचे जे एक तर्कशास्त्र असते त्या तर्कशास्त्राच्या दृष्टीने ते रंग सुसंगत ठरतात. हे जसे चित्राच्या बाबतीत तसेच कवितेच्या बाबतीतही खरे आहे.[1] काव्याच्या परिशीलनाने भावजागृती होते असे म्हटले जाते व ते थोडेफार खरेही आहे; परंतु ही भावजागृती आणि प्रत्यक्ष जीवनात एखादा अनुभव आल्याने होणारी भावजागृती ह्यात फरक आहे.[2] तेथे भावजागृतीचा एक तर आपल्या प्रत्यक्ष सुखदुःखाशी संबंध असतो. तसा तो येथे नसतो; एवढेच नव्हे, तर येथे भाव जे जागृत होतात ते काहीतरी पटत असते, आपल्या विचारशक्तीला व भावशक्तीला पटत असते म्हणून जागृत होत असतात. लेखक आपल्या डोळ्यां-पुढे, त्याच्या प्रतिभाचक्षूंपुढे तरळणारे एक अनुभवदृश्य उभे करीत असतो. ते दृश्य एकसंध असते; ते जसजसे आपण आकलन करीत जातो तसतसे ते मनाला पटण्याजोगे – convincing – वाटू लागते. त्यातील सर्व तपशील आपणांस ह्या दृष्टीने मोठा सूचक व अर्थपूर्ण वाटू लागतो; म्हणूनच ते अंतःकरणात ' बिंबते ' व जे अंतःकरणात ' बिंबते ' ते त्यात थोडेफार चलनवलन निर्माण केल्याशिवाय राहत नाही. काव्य, कथा वाचताना किंवा नाटक पाहताना आपण हसतो, रडतो, त्वेषाने चडफडतो, समाधानाचे निःश्वास टाकतो व प्रसंगी अत्यंत भयाकुल मनाने अस्वस्थ होतो; परंतु विविध भावांचा अनुभव घेत असताच आपणांस काही तरी संपूर्णपणे ' सुसंगत ' असे अवलोकिल्याचा आनंदही होत असतो. ही जी ' सुसंगती ' जाणवत असते तिला उपमा देणे कठीण आहे. हिलाच आपण ' सौंदर्य ' म्हणतो. म्हणजे असे की आपण पाहत असतो किंवा ऐकत असतो त्यातील ' सत्य ' हे आपणांस पटत असते, आपले जीवनविषयक कुतूहल तृप्त करीत असते, संबद्ध भाव आपल्या मनात जागृत करीत असते आणि त्याच वेळी त्यातील ' सौंदर्य ' किंवा ' सुसंगती ' आपणांस आनंदभरित करीत असते.

वरील परिच्छेदातही ठिकठिकाणी ' आपण ', ' आपल्या ' असे शब्द-प्रयोग आले; परंतु ते सर्व विवेचनाच्या सोयीसाठी आले; वस्तुतः तेथे ' रसिक '

' रसिकाला ' असेच शब्दप्रयोग यावयास पाहिजे होते. वरच्याच परिच्छेदात सूचित केल्याप्रमाणे आपण सहृदयाचा अनुभव जमेला धरून बोलत आहोत; तेव्हा कलाकृतीच्या द्वारा व्यक्त होऊ पाहणारे ' अनुभवसत्य ' हे प्रथम रसिकाला पटले पाहिजे; ते त्याच्या विचारशक्तीचे व कुतूहलाचे समाधान करू शकले पहिजे; ते कितीही सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म, तरल आणि अपार्थिव असले तरी ते जितक्या उत्कटत्वाने किंवा जितक्या जिवंतपणाने कलावंताला जाणवले तितक्याच जिवंतपणाने रसिकाला जाणवले पाहिजे, (निदान त्याला ' आपणांस ते तसे जाणवते ' असे वाटले पाहिजे) तरच त्याच्या अंतःकरणावर त्याचे ' बिंब ' उमटेल व ते बिंबल्याने तेथे भावलहरी निर्माण होतील. काव्याच्या परिशीलनाने रसिकाला जो भावानुभव येतो तो ज्याप्रमाणे उत्कट व जिवंत असतो, त्याचप्रमाणे तो न्याय्य असतो हे कधीही विसरता कामा नये. नाटक पाहताना किंवा काव्य, कथा वाचताना जर रसिकाच्या डोळ्यांत अश्रू चमकले, त्याच्या चेहऱ्यावर स्मित झळकले किंवा त्याच्या अंगावर रोमांच आले तर त्या सर्व भावसूचक गोष्टी, ते सर्व आविर्भाव सकारण झालेले असतात असेच आपण समजले पाहिजे. ' रसा 'च्या बाबतीत बोलत असतानाही येणाऱ्या भावानुभवाची न्याय्यता किंवा सकारणता कदापिही दृष्टिआड होता कामा नये. ही जर दृष्टिआड झाली तर काहीही बलवत्तर कारण नसताना हसणारी, रडणारी, रोमांचित होणारी अशी एखाद्या नाटकाच्या श्रोतृवर्गातील किंवा कादंबरीच्या वाचकवर्गातील माणसे ही सर्व ' रसिक ' ठरतील व ती जो अनुभव घेतात तो ' रसानुभव ' ठरेल. सहृदयाच्या डोळ्यांत चमकणारे अश्रू , त्याच्या अंगावर उठलेले रोमांच ह्यांचीच साक्ष आपण ' रसा 'च्या संबंधात खरी धरली पाहिजे.

त्याचप्रमाणे ज्या ' सुसंगती 'चे वर वर्णन केले तीही जो ' रसिक ' आहे, ' कलाविद ' आहे, ' सहृदय ' आहे त्याला जाणवलेली, पटलेली अशीच ' सुसंगती ' असली पाहिजे हेही उघडच आहे. आपण घरोघरी, रस्तोरस्ती हरतऱ्हेची चित्रे पाहतो; त्यात काही ' भरलेली ' बाळे असतात, काहीत गोपीवस्त्रहरण असते, काहीत हिरव्या काचेवरील रंगकामात एखादी आगबोट उभी असते, कोठे मारुती असतात, कोठे डोंगराआडून सूर्य वर येत असतो व त्याचे प्रतिबिंब त्याच डोंगरातून वाहणाऱ्या नदीत पडलेले असते. सारांश,

निसर्ग आणि मानव ह्या दोघांनाही अनेक ' चित्रकारांनी ' आपापल्या मताप्रमाणे आपापल्या चित्रात राबविलेले असते. ही चित्रे त्या त्या लोकांना ' आनंद ' देत असतात व म्हणूनच त्यांनी ती इतक्या काळजीपूर्वक आपल्या दिवाण-खान्यांतून, दुकानांतून टांगलेली असतात. ह्याचा अर्थ असा की त्यामधील ' सुसंगती'ने (harmony) त्यांचे समाधान झालेले असते, त्यांच्या दृष्टीने त्यांतील आकार, रंग, रूप ह्यात एक प्रकारे संपूर्ण सुसंगती असते. परंतु ' सहृदया'ला ह्या ' सुसंगती'त उणीवा दिसतात; त्याला ती ठिकठिकाणी विसंगत आहे हे जाणवते, नव्हे बोचते व म्हणूनच ती त्याला हवा तो ' आनंद ' देऊ शकत नाही. तो तिला कला मानू शकत नाही; तिच्या सान्निध्यात त्याला ' कलानंदा 'चा अनुभव येऊ शकत नाही, उलट कलाहानी झाल्याने होणारे, विद्रूपता दृष्टोत्पत्तीस आल्याने होणारे दुःख मात्र त्याच्या अनुभवाला येते.

हे जे चित्राबाबत सांगितले तेच काव्याबद्दल म्हणता येईल. तेथेही सहृदयाच्या अन्तःप्रत्ययाला विशेष महत्त्व येते. आपण असे पाहतो की काही विशिष्ट प्रकारची गाणी ही सध्या लोकांच्या मोठ्या आवडीची ठरली आहेत. त्यांना ' भावगीते ' ही संज्ञाही देण्यात आलेली आहे; ही म्हणणारे गायक व त्यांचे हजारोंनी मोजता येतील असे श्रोते आज आपणांस दिसत आहेत. ह्या श्रोत्यांना सदर गीतांच्या श्रवणाने अपरिमित आनंद होतो हे उघडच आहे; परंतु ह्याला काव्यानंद म्हणता येईल काय ? ह्या गाण्यांच्या श्रवणाने जो अनुभव ह्या हजारो प्रामाणिक श्रोत्यांना येतो त्याला ' रसानुभव ' म्हणता येईल काय ? त्याला ' रसानुभव ' म्हणता येईल असे वाटत नाही. त्यातील जे श्रोते त्या गीतातील केवळ नादाने लुब्ध होऊन ती गीते ऐकत असतील त्यांना होणाऱ्या आनंदात कलानंदाचा फार मोठा भाग असतो असे म्हणता येईल. कारण शुद्ध संगीतात नादसंगतीची जाणीव हीच केवळ महत्त्वाची जाणीव आहे व ही नादसंगती जाणवल्याने जर ह्या बहुसंख्य श्रोत्यांना आनंद होत असेल तर तो एक प्रकारचा कलानंदच म्हटला पाहिजे; परंतु ह्या श्रोत्यांपैकी अनेकांना त्या ' भावगीता 'तून जी कल्पनाचित्रे प्रगट होत असतात त्यात एक प्रकारची ' सुसंगती ' जाणवत असते व त्यामुळे आनंद होत

असतो. आता सहृदयाला ही ‘ सुसंगती ’ जाणवत नाही; एवढेच नव्हे तर ती ‘ विसंगती ’ आहे असे त्यास वाटते : त्याला ती पटत नाही, ती भावविषय होण्याच्या लायकीची आहे असे त्यास वाटत नाही : ती ज्या कुतूहलाचे समाधान करिते ते कुतूहलविषय बनण्याच्या लायकीचे आहे असेही त्याला वाटत नाही : त्याला जे जीवनविषयक कुतूहल असते, ज्या सत्यांचे स्वरूप समजावून घेण्याची त्याला ओढ असते, ज्याचे दिव्य भास का होईनात परंतु आपणांस पाहावयास सापडावेत असे त्यास वाटत असते त्याची प्रतीती त्यास तद्‌द्वारा येत नाही. तद्‌द्वारा प्रकट होऊ पाहणारी ‘ सत्ये ’ (?) ही क्षीण असतात, गढूळलेली असतात, एवढेच नव्हे, तर येथे काही ठिकाणी मूळ लेखकांचा उद्देश सत्यदर्शनाचा नसून इच्छापूर्तीचा, स्वप्नरंजनाचा, वास्तवविस्मृतीचा आहे की काय अशीही शंका सहृदयाच्या मनाला चाटून जाते व मग ह्या दृष्टीनेच जेव्हा तो ह्या गाण्यात रंगून गेलेल्या श्रोत्यांकडे पाहू लागतो तेव्हा त्यांना तद्‌द्वारा होणारा आनंद हा काही अन्य कारणांनी झालेला आनंद आहे, तो काही स्वार्थपर भाव जागृत झाल्याने, चाळवल्याने झालेला आनंद आहे, त्या आनंदात बराचसा खाजगी भाग आहे, तो ‘ रसानुभव ’नाही, तो काव्यानंद किंवा कलानंद नाही असे त्याला आढळून येते.

तेव्हा एखाद्या ललितकृतीत ‘ रस ’ निर्माण करण्याची शक्ती असूनही जर ‘ रस ’ सेवन करण्याची शक्ती वाचकाच्या ठिकाणी नसेल तर तो त्या ‘ रसा ’ चा उपभोग घेऊ शकणार नाही व त्याला त्या ललितकृतीच्या परिशीलनाने जरी आनंद झाला तरी तो ‘ रसानुभूती ’ घडल्यानेच झालेला असेल असेही नाही. तो काही अन्य कारणांनीही झालेला असेल. त्याप्रमाणे एखाद्या कृतीत सहृदयाच्या दृष्टीने ‘ रस ’ निर्माण करण्याची शक्ती नसूनही वाचकाला तिच्या परिशीलनाने निरतिशय आनंद होऊ शकेल व हाही आनंद ‘ कलानंदा ’च्या किंवा ‘ रसानुभवा ’च्या पदवीला पोहचू शकणार नाही. तेव्हा काव्याच्या परिशीलनाने वाचकांच्या अंतःकरणात उद्भवणाऱ्या विशिष्ट भावोद्रेकालाच ‘ रस ’ पदवी देण्याकडे जो सामान्यतः कल दिसून येतो तो सर्वथैव बरोबर नाही. ही भावनिर्मिती सहृदयाच्या बाबतीत शक्य झाली पाहिजे. म्हणजे जे वास्तवाचे चित्र लेखनकृतीच्या द्वारा त्याच्यासमोर रेखाटले गेलेले

असते त्याची अपरिहार्यता त्याला संपूर्णपणे प्रथम जाणवली पाहिजे; ते त्या संदर्भात तसेच रूप घेणार हे त्यास जाणवले पाहिजे. कलाकृतीच्या परिशीलनाने येणाऱ्या अनुभवात सहृदयाच्या दृष्टीने स्वयंपूर्णता, न्याय्यता, सुसंगतपणा, अपरिहार्यता हे गुण प्रतीत झाले तरच त्या अनुभवाला ' रस ' पदवी द्यावयास हरकत नाही व अमुक एक ललितकृती ही रसपूर्ण आहे की नाही हे अजमावण्यासाठी ह्या गुणांची कसोटी हीच प्रमुख कसोटी मानली जाणे इष्ट आहे. तेव्हा एखाद्या कृतीत ' रस ' निर्माण करण्याची शक्ती आहे की नाही हे अजमाविताना त्या कृतीत व्यक्त झालेल्या सत्याचे स्वरूप, तिने निर्माण केलेल्या भावोद्रेकाचे स्वरूप, त्यापासून होणाऱ्या आनंदाचे स्वरूप, त्याच्या निर्मितीला कारण होणाऱ्या अनुभूतीचे स्वरूप, इत्यादी गोष्टी आपण लक्षात घेतल्या पाहिजेत. ह्या दृष्टीने विचार केला म्हणजे आपण ' रस ' ह्या कल्पनेसंबंधी बोलत असताना काव्यवाचनापासून उद्भवणाऱ्या **भावनांपेक्षा** त्यापासून होणाऱ्या विशुद्ध **आनंदालाच** अधिक महत्त्व देऊ. ज्या सत्याचे सुरूप लक्षात आल्याने आनंद होतो त्या सत्याच्या स्वरूपावर त्यापासून आपल्या मनावर होणाऱ्या भावात्मक परिणामाचे स्वरूप अवलंबून राहील. जीवनातील विविध स्वरूपाची सत्ये ही कलाविषय व काव्यविषय होत असल्यामुळे त्यांचे कलात्म-दर्शन हे जे आनंदगर्भ भाव रसिकाच्या अंतःकरणात निर्माण करिते त्यांचे वर्गीकरण करणे अशक्य आहे असे मला वाटते. हे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रज्ञांनी केला हे युक्तच असले, त्याचा आपणांस पुष्कळ उपयोग झालेला असला तरी तो प्रयत्न तसाच नेटाने पुढे चालू ठेवला पाहिजे असे नाही. रससंख्या वाढविल्याने, कमी केल्याने किंवा निश्चित केल्याने आपला फारसा फायदा होईल असे वाटत नाही. आज जेव्हा जेव्हा ' रस ' हा शब्द वापरला जातो तेव्हा आपण त्याचा अर्थसंकोच करितो असे मला वाटते. आपण आता ' विभाव ', ' अनुभाव ' ह्यांच्या जंजाळातून ' रस ' कल्पनेची सुटका केली पाहिजे. तिच्यात अंतर्भूत होणाऱ्या सर्व गोष्टींचा नव्याने विचार करावयास पाहिजे. कोणत्याही कलाकृतीच्या परिशीलनाने रसिकाला होणाऱ्या आनंदाला आपण ' रस ' पदवी द्यावयाला हरकत नसावी. त्या रसाला नाव कोणते द्यावयाचे हा प्रश्न गौण आहे; अनावश्यक आहे; एवढेच नव्हे, तर

असले नामकरण हे परिणामी वाङ्मयविकासाला फारसे पोषक ठरणार नाही. ह्या वर्गीकरणाने व नामकरणाच्या अट्टाहासाने आपण 'रसा'च्या विविधतेला बाधा आणीत आहोत. कला-वाङ्मयाच्या द्वारा आपण जो रसास्वाद घेतो त्याचे स्वरूप जीवनांतर्गत सत्याइतकेच विविध आहे; त्याची गटवारी करून त्याचा संकोच करणे आज तरी आपण सोडून दिले पाहिजे.

---

१ कवितेत एका शब्दाशेजारी जो दुसरा शब्द येतो तो तेथे केवळ तर्कदृष्ट्या सुसंगत म्हणून येत नसतो : तेथे येऊन त्याने जी संगती (harmony) साधलेली असते ती केवळ आपल्या बुद्धीशक्तीचे समाधान करून थांबत नाही तर आपल्या भावशक्तीचे आणि सौंदर्यबुद्धीचेही समाधान करीत असते. त्या कवितेचे स्वतःचे जे अंतर्विश्व असते त्या अंतर्विश्वाशी सुसंबद्ध असेच तिचे सर्व काही असते : तिचा छंद, तिची लय, तिच्यातील शब्द, त्या शब्दांतून उमलणारी कल्पनाचित्रे, त्या कल्पनाचित्रांच्या दर्शनाने निर्माण होणारे भाव आणि विचार ह्या सर्वांत एक अंतर्बाह्य सुसंगती असते.

२ प्रत्यक्ष जीवनात आपल्या अनुभवास येणाऱ्या सर्व भावांमधील रस आपण चाखू शकतो काय ? हे सर्व भाव खऱ्या अर्थाने 'आस्वाद्य' असतात काय ? सकृद्दर्शनी त्यातील सुखकारक भाव हे 'आस्वाद्य' असतात व 'दुःखकारक' भाव आस्वाद्य नसतात असे वाटण्याचा संभव आहे. परंतु थोडा विचार केल्यास ज्यांना आपण सुखकारक भाव असे समजतो ते तरी खऱ्या अर्थाने 'आस्वाद्य' असतात काय अशी शंका यावयास हवी; कारण प्रत्यक्षात ज्यांना आपण सुखदायक भाव असे संबोधतो त्यांना तरी आपण हे नाव का देतो ? त्यांचा आपल्या सुखाशी संबंध असतो म्हणूनच ना ? तज्जन्य आनंद हा तद्द्वारा आपला स्वार्थ थोडाफार चाळवला जातो म्हणूनच झालेला असतो ना ? ते आपल्या अहमूला येनकेन प्रकारेण सुखवीत असतात म्हणूनच तर सुखदायक वाटतात. तेव्हा खऱ्या अर्थाने आपण ह्या 'सुखदायक' भावामधील 'रस' चाखावयासही असमर्थच असतो. ही गोष्ट जर 'सुखदायक भावांची' तर प्रत्यक्ष जीवनातील दुःखदायक भावांमधील 'रस' हा आपण कसा चाखणार ?

त्या भावांनी आपल्या स्वार्थाला थोडाफार ढका लागलेला असतो म्हणूनच तर आपल्या दृष्टीने ते दुःखदायक ठरतात. तेव्हा प्रत्यक्ष जीवनात ' सुखदायक ' आणि ' दुःखदायक ' या दोन्हीही भावांशी आपला ' स्व ' निगडीत असतो व म्हणूनच त्यापासून दूर सरकून त्यांचा आस्वाद घ्यावयास आपण असमर्थ असतो. परंतु एखाद्या कलाकृतीच्या परिशीलनाने निर्माण झालेले सर्वच भाव हे ' आस्वाद्य ' असतात : त्यांचा आपल्या ' स्व ' शी कोणत्याच प्रकारचा संबंध नसतो. तेथे ' सुख ' हे तर ' आस्वाद्य ' बनतेच; परंतु दुःख हेही 'आस्वाद्य' बनते. म्हणूनच आपण शोकात्मिका वाचतो; व ' जुगुप्सा ' ही ' आस्वाद्य ' बनते, म्हणूनच आपण उकिरड्याचे चित्रही कुतूहलाने पाहतो. कलाकृतीच्या परिशीलनाने आपल्या ठिकाणी भाव जागृत होतात असे म्हणण्याऐवजी आपण विविध भावांचा म्हणजे भावसत्यांचा अनुभव घेतो, आस्वाद घेतो असे म्हणणेच शेवटी सयुक्तिक ठरते.

सामान्य वाचक

'सामान्य वाचक' हा एक आपल्या अखंड कुतूहलाचा विषय होण्यासारखा प्राणी आहे. ह्याच्या नावाने पुष्कळसे ग्रंथकार व लेखक हाकाटी करीत असतात आणि टीकाकार खडे फोडीत असतात. हा मात्र असल्या गोष्टींकडे लक्ष न देता आपला मार्ग आपल्या प्रकृतीनुसार आक्रमीत असतो. आतापर्यंत जगाने ज्या लेखकांना शिरसावंद्य मानले आहे त्या लेखकांच्या कृतींना ह्या 'सामान्य वाचका'ने प्रथम मान्यता दिलेली आहे, ही गोष्ट विसरून चालणार नाही. शेक्सपिअर, कालिदास, ज्ञानेश्वर, तुकाराम ह्यांजवर आपल्या मान्यतेचा शिक्का-मोर्तब ह्या सामान्य वाचकाने काळाच्या मार्फत वठविला आहे. तो नेहमीच आपले निर्णय काळाच्या मार्फत देत असतो. शेक्सपिअर, ज्ञानेश्वर, तुकाराम ह्यांच्या बाबतीत तर असेच झालेले आहे, की सामान्य वाचकाने कालमुखाने त्यांच्या श्रेष्ठत्वासंबंधी दिलेला निर्णय हा फार महत्त्वाचा ठरला आहे. ह्या निर्णयावर मल्लीनाथी करण्याचे काम टीकाकारांनी केलेले आहे व तेच काम अजूनही टीकाकार करीत आहेत.

कालाच्या मार्फत ह्या सामान्य वाचकाने वाङ्मयासंबंधी दिलेले निर्णय हे अचूक

असतात, असेच आतापर्यंत आढळून आले आहे. हे निर्णय घेण्यासाठी तो पुष्कळदा फार वेळ घेतो. टीकाकारांना म्हणजे वाङ्मयाच्या धंदेवाईक मूल्य-मापकांना हे निर्णय घेण्याची घाई झालेली असली तरी सामान्य वाचकाला ही घाई कधीच होत नाही. तो ह्या बाबतीत उदासीन असतो किंवा संथ असतो. पुष्कळदा तर तो इतका संथ असतो की, टीकाकार व लेखकही त्याजवर रागावतात. परंतु त्याला ह्या लोकांच्या रागालोभाची पर्वा नसते. जीवनव्यवहार हे त्याचे प्रमुख व्यवहार असतात. हे जीवनव्यवहार करीत असतानाच तो अधूनमधून ह्या वाङ्मयव्यवहारांकडे लक्ष देत असतो. वाङ्मयासंबंधी गंभीरपणे विचार करावयाला त्याला वेळही नसतो आणि इच्छाही नसते. त्याने वाङ्मय-व्यवहारांकडे अधिक गंभीरपणे पाहावे अशी टीकाकारांची व लेखकांची ओरड असते; परंतु ते त्याला शक्य नसते व जरुरीचेही नसते.

हा जो सामान्य वाचकांचा प्रचंड रंगीबेरंगी मेळावा असतो त्याच्या अभिरुचीसंबंधी सरसकट सर्वलागू विधाने करणे मोठे धाष्टर्याचे असते : परंतु असे असले तरी त्याच्या अभिरुचीची काही वैशिष्ट्ये आपल्या लक्षात येणे शक्य असते व वाङ्मय-व्यवहारांशी त्याचा येणारा संबंधही त्यावरून निष्कर्षिता येण्यासारखा असतो. एक गोष्ट अशी की, हा सर्वसामान्य वाचक म्हणजे एक सर्वसामान्य माणूस असतो. सामान्य मनुष्य ज्याप्रमाणे श्रेयस्‌पेक्षा प्रेयस्‌कडेच अधिक आकृष्ट होत असतो त्याप्रमाणे हा वाचकही श्रेयस्‌पेक्षा प्रेयस्‌कडेच अधिक कललेला असतो. जीवनाप्रमाणेच वाङ्मयातही, वरवरची झिलई त्याला अधिक आकर्षित करीत असते. जीवनाप्रमाणे वाङ्मयातही, तडजोड हेच त्याचे ध्येय असते. जीवनात ज्याप्रमाणे स्वार्थासाठी तो जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांशी प्रतिक्षणी तडजोड करीत असतो त्याचप्रमाचे वाङ्मयाकडेही वाङ्मयमूल्यांची कदर न करिता तो स्वार्थैक दृष्टीनेच पहात असतो. बाजारी मूल्यांना जीवना-प्रमाणेच वाङ्मयातही जो एकसारखा भाव येतो तो ह्यामुळेच. स्वप्नरंजन करणे, इच्छापूर्ती करणे, वास्तवविस्मृती घडविणे, पुनःप्रत्यय देणे हीच वाङ्मयाची प्रयोजने असावीत की काय असा जो वाजवी प्रश्न ह्या वाङ्मयाकडे पाहून आणि त्याच्या आस्वादकांकडे पाहून अनेकांच्या मनात निर्माण होतो व त्यातील काही तर घाईघाईने त्याला वाङ्मयानंदाच्या उपपत्तीचे स्थान देताना जे दिसतात ते

ह्यामुळेच. जीवनातील श्रेयस् काय हे सांगण्याची तत्त्वज्ञ, विचारवंत धडपड करीत असतात. अगदी त्याप्रमाणेच वाङ्मयातील श्रेयस् काय हे सांगण्याची धडपड टीकाकार करीत असतात. ह्या त्यांच्या प्रयत्नात त्यांना कितपत यश येते हा पुढचा प्रश्न आहे. परंतु त्यांचा प्रयत्न एवढ्यासाठीच चालू असतो हे नक्की. सर्वसामान्य माणसाला शांतपणे ह्या गोष्टी विचारात घ्यावयाला सवड नसते व गरजही नसते. त्याचा जीवनव्यवहार व वाङ्मयव्यवहार त्याच्या सोईने चालू असतो.

ह्या सामान्य वाचकाच्या बाबतीत आणखी एक गोष्ट दिसून येते. त्याने वर्तमानात एखाद्या लेखकाच्या कपाळी मारलेला मान्यतेचा शिक्का हा पुष्कळदा विलक्षण फसवा ठरतो. हा सामान्य वाचक जेव्हा एखाद्या लेखकाचा उदोउदो करू लागतो व त्याला कीर्तिशिखरावर नेतो तेव्हा त्या लेखकालाही आपण फार मोठे लेखक झालो असे वाटू लागते. परंतु लोकप्रियतेचा हाच क्षण अत्यंत फसवा असतो. कारण एखाद्या लेखकाला कीर्तिशिखरावर चढविण्यास ज्याप्रमाणे ह्या सामान्य वाचकास वेळ लागत नाही, त्याचप्रमाणे त्याला त्या कीर्तिशिखरावरून खाली ढकलून देण्यासही फारसा वेळ लागत नाही. ज्या लेखकाचे नाव एके काळी सर्वत्र दुमदुमत असते तो लेखक हा हा म्हणता नामशेष होताना आपणांस दिसतो. इंग्लंडमध्ये काही वर्षांपूर्वी हॉल केन व मेरी कॉरेली ही नावे कादंबरीच्या क्षेत्रात गाजत होती. आज ती ऐकूही येईनाशी झाली आहेत. आपल्याकडेही नाथमाधव व हडप ही नावे अशा स्वरूपाची म्हणून दाखविता येतील. हे असे का व कसे होते ह्या प्रश्नांचा विचार करू लागलो की, एक उत्तर तरी झटकन मिळू शकते व ते पुष्कळच समाधानकारक वाटते; आपण वरच पाहिले, की हा सामान्य वाचक प्रेयसूचा भोक्ता असतो. ह्या प्रेयसूच्या स्वरूपाचा जर आपण विचार केला तर असे दिसून येते की प्रेयस् हे एकसारखे बदलत असते. ते अधिकाधिक आकर्षक बनत असते. एकसारखे बदलणे हाच खरोखर त्याचा धर्म असतो. कालची टूम आज नाही, आज नवी टूम, हाच 'प्रेयस्' चा धर्म आहे. प्रेयसूवर सदैव जगणारी रुची ही विलक्षण चंचल व छचोर बनलेली असते. तिला नित्य नवा रुचकर जिन्नस सेवनासाठी हवा असतो. प्रेयसूच्या नित्य सेवनाने नव्या अधिक आकर्षक प्रेयसूची आवश्यकता एकसारखी भासू लागते. 'फॅशन'

हा शब्दच असा आहे की तिचे क्षणभंगुरत्व त्या शब्दातूनच सूचित झालेले आहे. प्रेयस् हे एखाद्या उत्तेजकासारखेच असते; आणि उत्तेजक ह्या दृष्टीने त्याचे कार्य व्यवस्थित व्हावयाचे म्हणजे त्याचे प्रमाण एकसारखे वाढतेच ठेवावे लागते.

प्रेयस्मधील चमत्कृती ही क्षणजीवी असल्यामुळे नित्य नव्या चमत्कृतींनी युक्त असे प्रेयस् जगात निर्माण होणे अगत्याचे होऊन बसते व मागणी तसा पुरवठा ह्या न्यायाने ते तसे निर्माण होतही असते. त्यामुळे प्रेयस्च्या क्षेत्रात सदैव विलक्षण स्पर्धा असते. प्रथमदर्शनीच आकर्षक दिसणारा नवा नवा माल निर्माण करण्याची जणू तेथे अहमहमिका लागलेली असते. त्यामुळे प्रेयस्च्या ह्या बाजारात एखाद्या मालाला विलक्षण उठाव आलेला दिसला तरी त्यावरून त्याला शाश्वतची मान्यता मिळणार आहे असा निष्कर्ष काढणे विलक्षण धोक्याचे ठरते. कारण हा उठाव कोठपर्यंत होणार ? जोपर्यंत तसल्याच जातीचा परंतु त्यापेक्षा अधिक आकर्षक माल बाजारात येत नाही तोपर्यंत. कालचे सर्वतोमुखी झालेले सिनेमातील गाणे आज ऐकूही येत नाही ह्याचे कारण हेच आहे. एका प्रेयस्ने कीर्तिशिखर गाठले व तेथून ते झटकन् खाली कोसळले ह्या व्यवहाराचे ते सुंदर उदाहरण आहे. आज 'चित्रपट' हे एक विलक्षण आकर्षक प्रेयस् ठरले आहे, परंतु त्याचा संसार हा उणापुरा तीन दटकांचा सुद्धा नाही ह्याची आपणांस चांगलीच कल्पना आहे. ह्या चित्रपटावर पोसलेले जीव आपण पाहिलेल्या चित्रपटापेक्षाही अधिक crazy, अधिक रोमांचकारक चित्रपटासाठी सदैव हपापलेले आहेत व त्यांच्यासाठी तसे चित्रपट प्रतिक्षणी तयार होत आहेत. प्रेयस्च्या सर्वच क्षेत्रांत हाच चमत्कार कमीअधिक प्रमाणात दिसून येत आहे व तो तसाच दिसून येत राहणार.

तेव्हा वाङ्मयाच्या प्रांतातही त्याला अपवाद कसा असू शकेल ? तेथेही ह्या प्रेयस्च्या जोरावर वाचकांना आकृष्ट करून घेण्यात जे लेखक यशस्वी होत असतात त्यांचे हे यश क्षणभंगुर ठरते. कारण त्यांनी जे साधून हे यश संपादिलेले असते ते त्यांच्यापेक्षा अधिक आकर्षकपणे साधण्याचा प्रयत्न इतर करीत असतात व हे त्यांचे प्रयत्न यशस्वी होताच हा सर्वसामान्य वाचक आपल्या देव्हाऱ्यातील पूर्वीच्या मूर्ती फेकून देऊन तेथे झपाट्याने ह्या नव्या मूर्तींची स्थापना करीत असतो व त्यांना गंधफुले वाहू लागतो. त्याच्या अभि-

रुचीच्या देव्हाऱ्यातील ह्या पूजामूर्ती किती झपाट्याने बदलतात हे लक्षात घेतले की, वाङ्मयाच्या बाजारातील हा प्रेयसचा व्यापार कसा चालतो ते कळू शकते. सामान्य वाचकाला प्रेयस्‌चा पुरवठा करू पाहणाऱ्यांमध्ये चुरस लागावी ह्यात काहीच नवल नाही. वाङ्मयक्षेत्रात ह्या लेखकांची नेहमी भाऊगर्दीच असते व ह्या भाऊगर्दीतून स्वतःला सर्वांपुढे काढण्याचा प्रत्येक जण आपापल्या परीने प्रयत्न करीतच असतो. श्रेयस्‌च्यामागे लागणाऱ्यांपेक्षा प्रेयस्‌च्यामागे लागणाऱ्या ह्या लेखकांचे कार्य सुकर असते. कारण प्रेयस् म्हणजे कारागिरी, कला नव्हे; ते प्रयत्नसाध्य असते. त्याचे सहजगत्या तंत्र बनू शकते. लोकप्रिय भावगीतांचे तंत्र, लोकप्रिय कादंबरीचे तंत्र, लोकप्रिय चित्रपटाचे तंत्र समजून घेतले जाते व त्या तंत्राबरहुकूम अधिकाधिक आकर्षक माल कसा बनविता येईल याचा पद्धतशीर विचार होऊ लागतो. लोकप्रिय कादंबरीत किंवा बोलपटात किती प्रमाणात 'sex' हवे ते ठरविले जाते. ते प्रमाण कमी-अधिक करणे आपल्या हाती आहे हे ह्या तंत्रकुशल लेखकांच्या लक्षात येते. ह्याला जीवनाच्या व्यापक अनुभूतीची किंवा त्याच्या व्यवहारासंबंधीच्या आणि अंतरंगासंबंधीच्या सखोल चिंतनाची आवश्यकता नसते. जीवनाचा आभास निर्माण करणारी नकली नाणी येथे हवी असतात व त्यांचे साचे सहज तयार होऊ शकत असल्यामुळे ती अहमहमिकेने पुरविली जात असतात. अस्थिरता, चांचल्य, हीन मूल्यांचा आकर्षक विलास, साफसफाई, वरवरची झिलई, थिल्लरपणा, रंगसफेती इत्यादींचा येथे सुकाळ आढळतो. हे प्रेयस् व त्याने लाभलेली लोकप्रियता ह्यांत शाश्वतता कोठून व कितीशी आढळणार ? नित्य नव्या आकर्षक प्रेयस्‌ची अपेक्षा करणारा सामान्य वाचक एका प्रेयस्‌कडून दुसऱ्या प्रेयस्‌कडे झटकन् केव्हा व कसा वळतो हे कळतही नाही व म्हणूनच त्याने दिलेला हा मान्यतेचा शिक्का हा शेवटी फसवा ठरतो.

परंतु आश्चर्याची गोष्ट अशी आहे, की बहुधा प्रेयस्‌कडे झुकलेला हा सामान्य वाचक कालमुखाने जेव्हा आपला निर्णय देतो तेव्हा मात्र त्या निर्णयातून श्रेयस् काय हेच तो सुचविताना दिसतो. वर्तमानात ज्यावर त्याच्या मान्यतेला शिक्का बसेल तेच भविष्यात शाश्वत ठरेल असे नाही. तो एकावर प्रेम, ममता करिताना दिसतो व दुसऱ्यालाच चिरंजीव करिताना आढळतो.

मला असे वाटते, की जीवनाप्रमाणेच वाङ्मयाच्या सृष्टीत हा जो श्रेयस् आणि प्रेयस् ह्यांमधील झगडा चालू असतो त्यात प्रेयस्कडे झुकलेल्या प्रत्येक मनुष्यास श्रेयस् म्हणजे काय हे अगदी अंधुकपणे का होईना, मनातून जाणवत असते. अमुक एक गोष्ट किंवा अमुक एक पदार्थ किंवा अमुक प्रकारची वर्तणूक मल आवडते म्हणून चांगली, असे जरी तो म्हणत असला तरी त्याच्या अंतर्मनात ते प्रेयस् आहे, श्रेयस् नाही किंवा नसावे असा विचार मधूनमधून का होईना, डोकावत असतो. श्रेयस् काय हे त्याचे अंतर्मन त्याला अधूनमधून सांगतच असते. श्रेयस्ची त्याला अंधुकशीही कल्पना नसते, असे मला तरी वाटत नाही. त्यामुळे त्याच्या आवडीचा, त्याच्या मान्यतेचा शिक्का ज्यावर बसतो त्यावर त्याच्या आदराचा शिक्का बसेलच असे होत नाही. श्रेयस् हेच त्याच्या आदराचा विषय बनते. त्याची तात्कालिक भूक भागविण्याचे काम प्रेयस् करीत असते, परंतु ह्या भुकेखेरीज दुसरी एक महत्त्वाची भूक आहे व ती ह्यामुळे भागणे शक्य नाही, ह्याची त्याला खात्री असते; अंतर्मनात खात्री असते. ही दुसरी भूक त्याला संपूर्णपणे जाणवते असे नाही, परंतु तिचे अस्तित्व अगदी अंधुकपणे का होईना, परंतु मधूनच उत्कटत्वाने त्याला जाणवत असते. ह्या भुकेला ' ओ ' देणे कठीण असते. त्याला सामर्थ्य लागते, ते फारच थोड्यांच्या ठिकाणी असते. इतरांना ती दडपून टाकण्यातच एक प्रकारचा आनंद वाटत असतो; तिच्याकडे कानाडोळा करण्यातच धन्यता वाटत असते. कारण तिच्याकडे वळणे म्हणजे तात्कालिक सुखाला मुकणे असते. तसे करावयाला फारच थोडी माणसे तयार असतात. म्हणून होते काय की, हे सामान्य वाचक पुष्कळदा एकाच वेळी दोन तोंडांनी बोलताना दिसतात. ते आपल्या मान्यतेचा शिक्का नाथमाधव व हडप ह्यांच्या कादंबऱ्यांवर मारीत आहेत असे दिसते व अगदी त्याच वेळी वा. म. जोशी ह्यांना श्रेष्ठ कादंबरीकार समजत आहेत असेही दिसते. ह्यात थोडा सांकेतिकतेचाही भाग असेल, परंतु त्याबरोबरच त्यात थोडीफार अंतर्मनाची टोचणीही असते असे समजणे चुकीचे ठरेल काय ?

पूर्वीचा सामान्य वाचक व आजचा सामान्य वाचक ह्यांच्या अभिरुचीच्या बैठकीमध्ये (equipment) तफावत आहे. आजच्या सामान्य वाचकाला आपली अभिरुची संपन्न करावयाला जेवढा वाव आहे, तेवढा पूर्वीच्या

वाचकाला नव्हता. परंतु त्याबरोबर हेही खरे की आजच्या यंत्रयुगात ' प्रेयस् 'चे प्रमाण जेवढे वाढलेले आहे तेवढे ते पूर्वी नसल्यामुळे ह्या अभिरुचिसंपादनाच्या कामातील अडथळेही आजच्या मानाने पूर्वी कमी होते. आज चित्ताची एकाग्रता साधण्याच्या ऐवजी त्याची व्यग्रता वाढविण्यालाच अधिक अनुकूल असे वातावरण दिवसेंदिवस निर्माण होत आहे. परंतु असे असले तरी शिक्षणाची व ज्ञानसंपादनाची साधने आज विस्तारली आहेत व त्यामुळेच मनोविकास साधणे ही गोष्ट आज अधिक सुलभ झाली आहे. हा मनोविकास साधणे म्हणजे आपल्या मनातून जी अंधुक का होईना परंतु श्रेयस्बद्दल टोचणी होत असते, असे वर म्हटले ती अधिक तीव्र होईल असे करणे : त्या मनाची ' श्रेयस् ' ओळखण्याची पात्रता वाढविणे व त्याने सुचविल्याप्रमाणे वागण्याचे मनोधैर्य दाखविणे.

परंतु सर्वसामान्य वाचकांचा हा मेळावा एखाद्या चौपाटीवर जमा झालेल्या झुंडीसारखा असतो. झुंडीचे मानसशास्त्र (group or mob psychology) म्हणून जे मानसशास्त्र आहे त्या शास्त्राच्या नियमानुसार तो वागत असतो. तेथे जे मन कार्य करीत असते ते व्यक्तिमन नसून समष्टिमन असते. ह्या समष्टिमनाच्या ठिकाणी व्यक्तिमनाची टोचणी दाबून टाकण्याची शक्ती असते. एखाद्या नाटकगृहामध्ये बसलेला मनुष्य किंवा चौपाटीवरील विराट सभेत बसलेला मनुष्य जेव्हा टाळ्या वाजवितो किंवा ' शेम ', ' शेम ' म्हणून ओरडतो किंवा हसतो किंवा रडतो तेव्हा तो व्यक्ती म्हणून जिवंत नसतो. तेथे समष्टिमनाच्या आदेशानुसार तो वर्तन करीत असतो. हे समष्टिमन हसले तर तो हसेल, ते रडले की तो रडेल, त्याने टाळ्या वाजविल्या तर हाही टाळ्या वाजवील. समष्टिमनात स्वतःचे व्यक्तिमन बुडवून टाकणे हाच त्याचा तेथे धर्म असतो. ह्या समष्टीतून तो जेव्हा बाहेर येतो व आपल्याच मनाशी आपल्या वर्तनाचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न करितो तेव्हा पुष्कळदा त्याला हा अर्थ नीटसा लागत नाही. एवढेच नव्हे तर आपले काही क्षणांपूर्वी झालेले वर्तन बरेचसे लज्जास्पद होते असेही त्याला अनेकदा आढळून येते. वाङ्मयाच्या क्षेत्रांतही हा सामान्य वाचकांचा मेळावा ह्याच तत्त्वानुसार वागताना दिसून येतो. सामान्य वाचक हा आपल्या व्यक्तिमनाचा कौल घेण्याऐवजी समष्टिमनाच्या अभिरुचीवरच अधिक अवलंबून असलेला

दिसतो. ह्या समष्टिमनाचा कल पाहूनच तो टाळ्या वाजवतो किंवा निषेध करितो. कोणते पुस्तक अधिक खपते हे तो पाहत असतो व तेच वाचण्याची खटपट करितो. कोणता वाद विशेष गाजतो ते त्याच्या कानांवर येते व मग तो त्याच वादासंबंधी बोलू लागतो. प्रवाहपतितत्व ह्या सामान्य वाचकाच्या हाडीमासी खिळलेले असते. [ह्याचे कारण म्हणजे ते प्रत्येक सामान्य मनुष्याच्याही हाडीमासी खिळलेले आहे.] ज्या बाजूने प्रवाह वाहतो त्याच बाजूने तो वाहत जातो—अगदी आनंदाने वाहत जातो. आता ह्या प्रवाहातही जे स्वतःचे व्यक्तित्व सांभाळून उभे राहू शकतात तेच प्रवाहाची खोली जाणू शकतात. समष्टिमनाचे दडपण सभोवताळून पडत असताही जे त्या दडपणाखाली स्वतःचे व्यक्तिमन चिरडले जाऊ देत नाहीत; तर उलट ते जागृत ठेवतात व त्याने दिलेला कौल प्रथम विचारात घेतात, त्यांचाच मनोविकास साधला जाण्याची शक्यता असते. वाङ्मयाबाबत अशाच प्रकारे मनोविकास साधण्याची आवश्यकता असते. प्रत्येक वाङ्मयभक्ताने आपले व्यक्तिमन तयार करावयाचे असते. ते अभिरुचिसंपन्न बनवावयाचे असते.* वाङ्मयातील श्रेयस् ओळखण्याची, न्याहाळण्याची

---

* वाङ्मयातील श्रेयस् म्हणजे काय ह्या प्रश्नाचा विचार ह्याच पुस्तकात इतरत्र झाला आहे, तो जिज्ञासूंनी ह्या संदर्भात अवश्य लक्षात घ्यावा अशी विनंती आहे. 'कला आणि चारित्र्य', 'कला आणि स्वातंत्र्य' ह्या लेखांमधून ज्या मूल्यांचा विचार झाला आहे त्या मूल्यांचा वाङ्मयातील श्रेयस् ह्या कल्पनेशी फार घनिष्ठ संबंध आहे. 'वाङ्मयातील श्रेयस्' हा शब्दप्रयोग योजताना तद्द्वारा कोणत्याही प्रकारची कलाबाह्य मूल्ये सुचित करण्याचा हेतू नाही. तेव्हा ह्या 'श्रेयस्'मधून सूचित होणाऱ्या मूल्यांशी नेहमीच्या व्यवहारातील नीतिमूल्यांची गल्लत होऊ देता कामा नये. वाङ्मयाच्या संदर्भात लेखकाच्या आत्मनिष्ठेला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. लेखक आपल्या अनुभूतीशी कितपत प्रामाणिक आहे, ही अनुभूती तिच्यातील खाजगी, व्यक्तिगत भाग नाहीसा होऊन तिच्या सम्यक् रूपात कितपत व्यक्त होऊ शकली आहे, तिच्या ठिकाणी कलाविषय होण्याची पात्रता आलेली आहे काय, जीवनदर्शनाची तिजमध्ये

व चाखण्याची त्याची शक्ती वाढवावयाची असते. ही शक्ती त्याने वाढविली— व ती आज आपण अधिक सुलभपणे वाढवू शकतो असे मी वर म्हटले; निदान आज ती वाढविण्याची बरीच साधने उपलब्ध आहेत असे वाटते—तेव्हा त्याने ही शक्ती जर वाढविली तर मग समष्टिमनाचे त्याच्यापुढे काही चालत नाही. मग समष्टीच्या अभिरुचीची लाट डोक्यावरून गेली तरी व्यक्तिमनाच्या अभिरुचीची मान ताठच राहू शकते. हे जमले पाहिजे.

पण हे जमणार कसे आणि हे कितीही जमले तरी एक प्रश्न हळूच मनात डोकावतोच. लोकांनी अभिरुचिसंपन्न व्हावे ह्या हेतूने जर आपण त्यांच्यासाठी बालपणापासून जो सुरू करता येईल असा ह्या बाबतीतील एखादा अभ्यासक्रम तयार केला – आणि अशा प्रकारचाच अभ्यासक्रम रचण्याकडे शाळा-कॉलेजांची एकंदर प्रवृत्ती दिसत नाही काय ?—तर समान अभिरुचीची माणसे आपणांस निर्माण करिता येतील काय ? आणि ती अशी जरी उद्या निर्माण झाली तरी त्यामुळे आपले समाधान होईल काय ? खरे म्हणजे अशा प्रकारची समान अभिरुचीची माणसे निर्माण करण्याने कलावाङ्मयाचे झाले तर नुकसानच होईल. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात एकसारखेपणापेक्षा (uniformity) वैचित्र्यालाच अधिक महत्त्वाचे स्थान आहे. तेव्हा विस्तृत प्रमाणावर अभिरुचिसंपन्न म्हणजे खरे बोलावयाचे म्हणजे विशिष्ट अभिरुचिसंपन्न माणसे तयार करण्याचा विचार आपण सोडून दिलेलाच बरा. रशिया हाच विचार मनात ठेवून प्रयत्न करीत आहे ना ? त्यामुळे रशियात कलावाङ्मयाचा काय विकास झाला आहे ? जेव्हा जेव्हा आपण अभिरुचीबद्दल बोलतो तेव्हा आपण अभिरुची हा शब्द 'विशिष्ट अभिरुची' ह्या अर्थाने तर वापरीत नाही ना ? असा प्रश्न आपण आपल्या मनाला नेहमी विचारला पाहिजे. खरीखुरी अभिरुची ही विशाल असली पाहिजे, ती सहिष्णू असली पाहिजे, ती विकसनक्षम असली पाहिजे. तिचे स्वरूप एकदाच ठरवून टाकलेले असता कामा नये. अशी अभिरुची ही

कितपत कुवत आहे, तिजमधून जे मन व्यक्त होत आहे त्या मनाची झेप कोठवर आहे इत्यादी प्रश्न वाङ्मयातील श्रेयस्चा विचार करताना आपण नेहमी उपस्थित केले पाहिजेत असेच मला वाटते.

जिवंत असते. ती मृत, ठोकळेवजा असत नाही व विशिष्ट शिक्षणक्रम आखून खंडोगणतीने निर्माण करताही येत नाही. एवढे खरे, की आपण फार तर ही अभिरुची रुजून वाढीला लागेल अशा प्रकारचे अनुकूल वातावरण तेवढे निर्माण करू शकतो. ह्यापेक्षा आपण अधिक करावयाच्या भरीसही पडू नये व करिता येत नाही म्हणून खेदही मानू नये.

थोडेसे ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्ताने

हरिभाऊ आपटे ह्यांची 'उषःकाल' कादंबरी वाचीत होतो. आज किती तरी वर्षांनी मी ही कादंबरी परत वाचीत आहे. अगदी लहानपणी मी जेव्हा ही कादंबरी प्रथम वाचली तेव्हा तिने माझे मन कोण आकर्षून घेतले होते. मला चांगले आठवते की, नाशिकला चांदवडकरांच्या वाड्यात आम्ही राहात होतो तेव्हा. त्या वाड्याच्या पाठीमागच्या गच्चीवर जावयाचा जो जिना होता त्या निरुंद जिन्याच्या पायऱ्यांवर बसून मी ह्या कादंबरीतील बराचसा भाग वाचला. एक तर ही जागा निवांत व उजेडाची होती व दुसरे म्हणजे एकीकडची असल्यामुळे निवांत वाचनाला सोईची होती. घरात बसून 'कादंबरीचे वाचन' शक्यच नव्हते. परंतु अशा रीतीने चोरून केलेल्या वाचनात काही विशेष लज्जत असते. 'उषःकाल' कादंबरी वाचताना तो आनंद मी अनुभवला. आजच्या वाचनाच्या वेळी त्या आनंदाचा अनुभव मला येऊ शकत नाही. आज मला ती कादंबरी कंटाळवाणी वाटते; तिच्यातील त्या पुनरुक्ती तापदायक वाटतात; ती अती तपशीलवार वर्णने, ती कथानकाची अती मंद चाल, कथानकातील वाचकांचे कुतूहल सदैव जागृत ठेवण्यासाठी लेखकाने केलेले ते

पोरकट प्रयत्न ह्या सर्व गोष्टी आता हास्यास्पद वाटतात; परंतु त्या वेळीं त्या मला कोठेही बोचल्या नाहीत. माझे वय तेव्हा तेरा-चवदा वर्षांचे असेल. त्या वयात माझे वाचनही बेताचेच असले पाहिजे. मला वाटते, त्या वयातील माझे वाचन हे मुख्यतः 'पुढे काय घडते?' हे समजावून घेण्यासाठी असे. तपशीलवार कंटाळवाण्या निवेदनाची रेताड वाळवंटे मी त्याच इच्छेने तुडवीत असलो पाहिजे.

मला कालपरवापर्यंत असेच वाटत होते, की ज्या गोष्टी मला बालपणी 'उषःकाल' कादंबरी वाचताना कोठेही बोचल्या नाहीत, त्या आजच्याही कुमार-वाचकाला बोचत नसल्या पाहिजेत. ह्या वयातील माझे वाचन जसे मुख्यतः स्थूल अर्थाने 'कथानका'साठी असे तसेच आजच्या कुमारांचेही असले पाहिजे व म्हणूनच ह्या तापदायक गोष्टी त्यांच्याही लक्षात येत नसल्या पाहिजेत. परंतु मला आता असे वाटते, की माझ्या मतात मला थोडा बदल करावा लागेल. त्या वेळचा कुमार-वाचक आणि आजचा कुमार-वाचक ह्यांच्या वाङ्मयीन अभिरुचीत काही बाबतींत अंतर आहे. हे अशा प्रकारचे अंतर कालमानाने पडणे अपरिहार्य आहे. आजच्या झपाट्याने बदलणाऱ्या जगात तर हे अंतर विशेष जाणवल्यावाचून राहणार नाही. केवळ लेखन-कारागिरीच्या दृष्टीने विचार केला तरी एक गोष्ट लक्षात आल्यावाचून राहत नाही. ती म्हणजे अशी की, गेल्या पंचवीस-तीस वर्षांत कथानिवेदनाची शैली किती तरी नटलेली आहे! तिच्यातील कारागिरीचा भाग गेल्या दोन-तीन तपांत आमच्या मराठी लेखकांनी चांगलाच आत्मसात केला आहे. मुलांच्याच गोष्टी पण त्या आज मुलांना अधिक आकर्षक पद्धतीने सांगण्यात येत आहेत. अगदी बालांसाठी लिहिलेल्या वाङ्मयातही ही लेखनाची कलाकुसर आपल्या दृष्टीस पडत आहे. अशा प्रकारच्या बालवाङ्मयाचा आस्वाद घेणारे आजचे बालवाचक वाङ्मय-शरीराबद्दल माझ्या वेळच्या बालवाचकांपेक्षा अधिक चोखंदळ असणार, हे उघडच आहे. त्यांना कलात्मक निवेदनाची चव कळलेली असल्यामुळे हरिभाऊ आपट्यांचे निवेदन त्यांना अत्यल्प का होईना परंतु बोचल्यावाचून राहणार नाही. निदान ज्या सहजतेने मी माझ्या बालवयात त्या कादंबरीत रंगून गेलो त्या सहजतेने ते आज तिच्यात रंगून जाऊ शकणार नाहीत. परंतु असे असले

तरी मी म्हणेन, की ' उषःकाल ' वाचण्याचे वय चौदा-पंधराच आहे. त्याच वयात ती कादंबरी वाचली गेली पाहिजे. हे विधान हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या अनेक कादंबऱ्यांबाबत मी करीन. त्या कादंबऱ्या विशी उलटण्याच्या आतच आजच्या मुलामुलींकडून वाचल्या गेल्या पाहिजेत. ह्या वयातच त्या हौशीने वाचल्या जाण्याचा संभव आहे व त्या अशा रीतीने हौशीने, आनंदाने, उत्साहाने जर त्या वयात वाचल्या गेल्या तरच त्यांचा उपयोग कुमार-वाचकांची अभिरुची—वाङ्मयीन अभिरुची तयार होण्याकडे झाल्याशिवाय राहणार नाही.

कारण हरिभाऊंच्या ह्या कादंबऱ्यांत पाल्हाळ असेल, पुनरुक्ती असेल, प्रसंगांचे अतिरंजित चित्रण असेल, धोपटमार्गी निवेदन असेल, खोटी लुटुपुटीची रहस्यमयता असेल—हे आणि इतर अनेक दोष असतील; परंतु त्या दोषांबरोबरच गुणही भरपूर आहेत. हरिभाऊ माणसांमध्ये, माणसांच्या मनोव्यापारांत व त्यांच्या नानाप्रकारच्या व्यवहारांत रंगून गेलेले आहेत व जरी ते रहस्यमय घटनांची गुंफण करू पाहत असले तरी मनुष्य व त्याचे मन ह्यांना ते विसरू शकत नाहीत. त्यांचे लक्ष त्यावरच अधिक केंद्रित झालेले आहे व म्हणूनच अगदी ' पुढे काय घडते ' हे पाहण्यासाठी त्यांच्या कादंबऱ्यांत रंगून जाणाऱ्या कुमार-वाचकाला देखील त्यांतून मानवी मनाचे जे दर्शन घडते ते त्याची वाङ्मयाभिरुची व जीवनाभिरुची सुसंस्कृत बनविण्यास उपयोगी पडल्यावाचून राहणार नाही. कुमारवयात ज्या कुमाराचा अभिरुचिपिंड हा हरिभाऊंसारख्या लेखकांच्या वाङ्मयावर पोसलेला आहे त्याला प्रौढ वयात वाङ्मयातील हिणकस कोणते आणि सकस कोणते ते ओळखता आल्यावाचून राहणार नाही. ऐतिहासिक कादंबरीच्या क्षेत्रात हरिभाऊंना व्यक्तिदर्शन साधायला तितकासा वाव मिळालेला नाही; परंतु आपल्या सामाजिक कादंबऱ्यांत ते त्यांनी भरपूर साधलेले आहे. हे स्वाभाविकच आहे. ऐतिहासिक कादंबरीच्या लेखकावर सत्यापेक्षा प्रत्यक्षाची (fact) बंधने विशेष असल्यामुळे त्याच्या नवनिर्मितिक्षम कल्पनाशक्तीला तिच्यात तितकासा वाव नसतो; ऐतिहासिक कादंबरीतील प्रत्येक व्यक्ती एका विशिष्ट स्थलकालपरिस्थितीशी निबद्ध असते; त्या स्थलकालपरिस्थितीविषयी वाचकांचे पूर्वग्रह असतात; एवढेच नव्हे, तर पूर्वपरिचयामुळे ऐतिहासिक कालातील व्यक्तीविषयीही असलेच पूर्वग्रह वाचकांच्या मनात

असण्याची शक्यता असते. शिवाजी म्हटला की, तो अमुक एक प्रकारचा पुरुष अशी कल्पना समाजात इतकी रूढ झालेली असते, की कादंबरीकाराला आपल्या कल्पनाशक्तीला फारसा वावच देता येत नाही; त्याला प्रत्यक्षाची व रूढ समजुतीची बंधने पाळावीच लागतात. अभिनव व्यक्तिदर्शनाला म्हणूनच ऐतिहासिक कादंबरीत एकंदरीने सामाजिक कादंबरीपेक्षा कमी वाव मिळतो. सामाजिक कादंबरीत 'गोविंदरावा'चे चित्र किंवा 'यमुना'चे चित्र रेखाटताना कादंबरीकार प्रत्यक्षापेक्षा (fact) सत्यावर अधिक भरंवसून आपल्या कल्पनाशक्तीचा विलास साधू शकतो व म्हणूनच खऱ्याखुऱ्या अर्थाने संपूर्णपणे नवनिर्मिती साधू शकतो. अशी संपूर्णपणे नवनिर्मिती त्याला ऐतिहासिक कादंबरीतील व्यक्तिचित्रणात साधताच येत नाही.

वामनराव जोश्यांना प्रिं. गो. चि. भाटे ह्यांची 'प्रेम की लौकिक' ही कादंबरी वाचताना पेच पडला होता. ह्या कादंबरीच्या शीर्षकाखाली 'आत्मचरित्रपर कादंबरी' असे लिहिलेले होते व कादंबरीच्या प्रस्तावनेत लेखकाच्या बंधूंनी ही कादंबरी नसून हे लेखकाचे आत्मचरित्रच आहे असा निर्वाळा दिला होता. वामनरावांसारख्या वाचकाला पुस्तक वाचताना अशी पंचाईत पडली की, हे पुस्तक कादंबरी म्हणून वाचायचे की लेखकाचे आत्मचरित्र म्हणून वाचायचे ? पुस्तकाला दिलेले उपशीर्षक आणि प्रस्तावनेतील निर्वाळा त्याजकडे आत्मचरित्र म्हणून पाहा असे सुचवीत होता, तर पुस्तकाला दिलेले कादंबरी हे नाव एका वेगळ्याच दृष्टीने हे पुस्तक वाचायला हवे असे सुचवीत होते. पुस्तकात लेखकाचे आत्मचरित्र शोधायला जावे तर काही घटना कल्पित वाटत होत्या व केवळ कादंबरी म्हणून पुस्तक वाचीत असता त्यातील चरित्रपर भाग मधूनच बोचत होता. वामनरावांना ह्या कादंबरीबाबत आलेला अनुभव आणि वर उल्लेखिलेला ऐतिहासिक कादंबरीबाबतचा अनुभव हे बरेचसे समान आहेत असे मला वाटते. प्रत्यक्ष आणि कल्पना ह्यांचे कधी फारसे जमत नाही. जेव्हा केवळ प्रत्यक्षाचे (fact) चित्र रेखाटावयाचे असते तेव्हा तेथे कल्पनेवर विसंबून चालत नाही; तेथे ते चित्र प्रत्यक्षाचेच असावे लागते. प्रत्यक्षातील एका व्यक्तीच्या जीवनातील घटना काय किंवा एखाद्या इतिहासप्रसिद्ध स्त्रीच्या किंवा पुरुषाच्या जीवनातील घटना काय जेव्हा चित्रविषय होतात तेव्हा ते प्रत्यक्षाचेच चित्रण असते व मग

त्यातील बारीकसारीक तपशिलाबाबतही काळजी घ्यावी लागते. तेथे लेखकाला स्वतःच्या पदरचे काहीच घालता येत नाही. कल्पनेचा संपर्कही तेथे वावडा असतो. प्रत्यक्षाचे चित्र जेव्हा रेखाटले जाते—मग ते प्रत्यक्ष म्हणजे एखादी घटना असेल, एखादे स्थळ असेल, एखादी व्यक्ती असेल—तेव्हा ते मुळाबर-हुकूम आहे की नाही हे पाहण्याकडे वाचकांची साहजिकच प्रवृत्ती होते व जर त्यास त्यात कोठे कल्पनेचा खेळ दिसला, प्रत्यक्षाचा विपर्यास दिसला तर तो तक्रार केल्यावाचून राहत नाही. 'उषःकाल' कादंबरीत शिवाजी व रामदास ह्यांचे परस्परसंबंध दर्शित केलेले आहेत. शिवाजीचे चित्र हे 'प्रत्यक्षा'चेच चित्र आहे; शिवाजी-रामदासांची ओळख व भेट ही एक ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाची घटना आहे; ही घटना केव्हा घडली, कोठे घडली, तिचे स्वरूप काय होते ह्यासंबंधीचा ऐतिहासिक तपशील हा महत्त्वाचा भाग आहे. शिवाजीच्या जीवनचित्राचा विचार करीत असता ह्या घटनेचा विचार अपरिहार्यपणे मनात येतो. कादंबरीकाराने ज्या क्षणी शिवाजीला कादंबरीत स्थान दिले त्याच क्षणी शिवाजीशी संबद्ध असणाऱ्या सर्व ऐतिहासिक घटनांच्या तपशिलाबाबत आपण दक्षता बाळगू असे त्याने वाचकाला जणू आश्वासन दिले असे आपण समजतो व म्हणूनच आपण कादंबरीतील शिवाजी-रामदासासंबंधीचा तपशील बारकाईने मुळाशी जमतो की नाही हे तपासू लागतो व तो जमला नाही की हळहळतो. येथे प्रत्यक्षाची जेवढी कदर हरिभाऊंनी बाळगायला पाहिजे होती तेवढी बाळगली नाही असे आपणास आढळून येते. प्रत्यक्षापेक्षा हरिभाऊ कल्पनेवर अधिक भर देतात ही गोष्ट आपल्या लक्षात येते व आपण त्याबद्दल तक्रार करतो. 'उषःकाल' ही कादंबरी आहे हे माहीत असूनही तक्रार करतो, हे लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. कारण लेखकच तिला ऐतिहासिक कादंबरी असे म्हणत असतो व असे म्हणत असताना 'हिच्यातील इतिहासाचा—म्हणजेच इतिहासकालीन प्रत्यक्षाचा—जो भाग आहे तो मुळाबरहुकूम आहे, बिनचूक आहे' असेही तो सुचवीत असतो. त्याने तसे सुचविले नाही तरी वाचक त्याच दृष्टीने 'ती कादंबरी' वाचतो. इतर कादंबऱ्या वाचीत असता वाचकांची जी दृष्टी असते तीच ऐतिहासिक कादंबरी वाचताना असू शकत नाही.

'प्रेम की लौकिक' ह्या कादंबरीच्या परीक्षणाच्या उत्तरार्धात श्री. वा. म.

जोशी ह्यांनी आणखी जो एक मुद्दा उपस्थित केला आहे तो वरील संदर्भातच विचारात घेणे जरुरीचे आहे. (हाच मुद्दा वामनरावांनी केतकरांच्या * कादंबऱ्यांचे परीक्षण करीत असता उपस्थित केलेला आहे, व त्या ठिकाणी

* केतकरांनी आपल्या कादंबऱ्यांमध्ये लाला गजपतराय, वैजनाथशास्त्री इत्यादी जी प्रत्यक्षातील काही आपल्या परिचयाच्या व्यक्तींची अधूनमधून एकसारखी आठवण करून देणारी पात्रे घातली आहेत त्यांवर आपण कलादृष्ट्या एकच महत्त्वाचा आक्षेप घेऊ शकतो : तो म्हणजे हाच की सदर पात्रांच्या आणि प्रत्यक्षातील काही व्यक्तींच्या थोड्याफार नामसादृश्यांमुळे आणि इतर सादृश्यांमुळे आपण ह्या कादंबऱ्या वाचताना त्यातून व्यक्त होणाऱ्या कल्पनाविश्वाशी पुरेसे एकरूप होऊ शकत नाही. ह्या कल्पना-विश्वात वावरत असता आपणांस मधून मधून एकसारखी प्रत्यक्षाची आठवण येते व त्यामुळे आपण कल्पनेच्या पातळीवरून प्रत्यक्षाच्या पातळी-वर अधूनमधून फेकले जातो. सारांश, कादंबरी वाचीत असता आवश्यक असलेली आपली कलासमाधी एकसारखी भंग पावते व ते रसविघ्न ठरते. परंतु येथे मनात विचार येतो तो असा की, ह्या पात्रांच्या ऐवजी जर केतकरांनी अगदी उघड उघड प्रत्यक्षातील लाला लजपतराय किंवा विश्वनाथपंत राजवाडे ह्यांनाच आपल्या कथाविश्वात स्थान दिले असते तर ते चालले असते काय ? ते कलाविघातक केव्हा ठरले असते व केव्हा ठरले नसते ? हे प्रश्न ह्या संदर्भात प्रस्तुत ठरतात; व त्यासंबंधी विचार करिता मला असे वाटते की, प्रत्यक्षाची केवळ आठवण करून देणारी परंतु प्रत्यक्षात जशीच्या तशी न आढळणारी वैजनाथशास्त्री किंवा लाला गजपतराय ह्यांसारखी पात्रे आपल्या कथाविश्वात न घालता जर केतकरांनी उघड उघड लाला लजपतराय किंवा वि. का. राजवाडे ह्यांनाच आपल्या कथाविश्वात स्थान दिले असते तर ते एखादे वेळी रसविघातक ठरलेही नसते. मग त्या कथाविश्वाचे स्वरूप थोडेफार ऐतिहासिक कादंबरीतील कथाविश्वासारखे झाले असते; मग ह्या व्यक्तीं-संबंधीच्या सर्व स्थूल तपशिलाबाबत केतकरांना स्वाभाविकच काळजी

त्याची ह्याच विचारसरणीतून चिकित्सा केलेली आहे.) मुद्दा असा की, जेव्हा एखादा कादंबरीकार आपल्या कादंबरीत अशा प्रकारची पात्रे घालतो की, ज्यांचा तोंडवळा प्रत्यक्ष जीवनातील काही स्त्री-पुरुषांच्या तोंडवळ्याशी जमण्यासारखा असतो,–एवढेच नव्हे तर जमत असतो,–तेव्हा त्या कादंबरीकारावर एक फार मोठी जबाबदारी येऊन पडते. ती जबाबदारी अशी की, ज्या प्रत्यक्ष व्यक्तींचे ते चित्रण असते त्यांच्याबद्दल कोणत्याही प्रकारचे गैरसमज त्या चित्रणद्वारा निर्माण होणार नाहीत ह्याबद्दल दक्षता बाळगणे. येथे वामनरावांनी 'गैरसमज' ह्या शब्दाचा अर्थ विशद केलेला नाही. परंतु गैरसमज ह्या शब्दाचा कोणताही अर्थ घेतला तरी वामनरावांनी सांगितलेल्या जबाबदारीचे यथार्थत्व

....

ध्यावी लागली असती व एकंदर कथाविश्वाशी त्या पात्रांना एकजीव करावे लागले असते. वाचकांनीही मग ह्या कादंबऱ्यांचे वाचन करीत असता हे 'प्रत्यक्षाचे' चित्रण एखाद्या ऐतिहासिक कादंबरीतील 'प्रत्यक्षा'च्या चित्रणाप्रमाणे गृहीत धरले असते व एकदा अशा प्रकारे गृहीत धरल्यानंतर त्यांना त्या कादंबऱ्यांतील कथाविश्वांनी निर्माण केलेल्या पातळीवर अखेरपर्यंत निर्विघ्नपणे राहणे खात्रीनें जमले असते. आज होत आहे काय की, वाचक केतकरांच्या कादंबऱ्या वाचीत असता व त्यांनी निर्माण केलेल्या कल्पनासृष्टीच्या पातळीवर राहण्याचा प्रयत्न करीत असताच अधूनमधून ना धड प्रत्यक्ष ना धड कल्पना अशा अधांतरी स्थितीत लोंबकळत राहतो व म्हणूनच त्याच्या कलासमाधीचा भंग होतो. ती अथपासून इतीपर्यंत अबाधित राहू शकत नाही. खुद्द वामनराव जोशी ह्यांनी आपल्या 'सुशीलेचा देव' आणि 'इंदु काळे आणि सरला भोळे' ह्या कादंबऱ्यांमध्ये वा. म. जोशी हे पात्र घातले आहे; परंतु ह्या पात्रामुळे सदर कादंबऱ्यांमध्ये झालेले हे 'प्रत्यक्षा'चे आगमन त्यामधील कथाविश्वांची पातळी कोठेच बिघडवीत नाही. (ह्याच दृष्टीने सॉमरसेट मॉमच्या 'रेझर्स एज'मध्ये होणाऱ्या सॉमरसेट मॉम ह्या पात्राच्या आगमनाचा विचार उद्‌बोधक ठरेल.) म्हणजे ह्या कादंबऱ्यांच्या वाचकाला त्यांनी निर्मिलेल्या कथाविश्वात वावरताना त्या विश्वांशी

पटावे. एखाद्या व्यक्तीच्या ठिकाणी नसलेल्या अवगुणांचा जर त्या व्यक्तीवर अध्यारोप केला गेला, तर ज्याप्रमाणे त्या व्यक्तीबद्दल 'गैरसमज' पसरविण्याचे पाप लेखकाच्या पदरात पडेल, त्याचप्रमाणे त्या व्यक्तीच्या ठिकाणी नसलेल्या गुणांचा तिजवर केलेला अध्यारोप हाही तिजबद्दल वाचकांच्या मनामध्ये 'गैरसमज'च निर्माण केल्यावाचून राहणार नाही. परंतु हा मुद्दा गौण आहे. ललितवाङ्मयाच्या प्रकृतीच्या दृष्टीने येथे लक्षात घेण्यासारखा मुद्दा असा की, कल्पनेवर जेव्हा प्रत्यक्षाचे कलम केले जाते तेव्हा, ना धड कल्पना ना धड प्रत्यक्ष अशी स्थिती निर्माण झाल्याखेरीज राहत नाही. उदाहरणार्थ, काही ललितलेखकांच्या लेखनात आत्मचरित्रात्मक भाग असतो : मॉमच्या Of Human Bondage मध्ये असाच भाग आहे : परंतु तो कल्पिताशी एकरूप झालेला आहे. तेथे त्या भागाकडे लेखक एक प्रकारच्या कलात्मक अलिप्ततेने

विसंगत किंवा त्या विश्वांच्या पातळीपेक्षा वेगळ्या पातळीवरील असे त्यात रसविघातक काहीच आढळत नाही. इतके वा. म. जोशी हे पात्र त्या कथाविश्वाशी मिळून गेले आहे. हे ज्याप्रमाणे वा. म. जोशी ह्या पात्राविषयी झाले तसेच ते लोकमान्य टिळक, महात्मा गांधी, महर्षी कर्वे ह्या किंवा इतर प्रत्यक्षातील व्यक्तींविषयीही होऊ शकेल. एखादा कादंबरीकार ह्या प्रत्यक्षातील व्यक्तींना आपल्या कथांमध्ये निश्चित स्थान देऊ शकेल व त्यातील कथाविश्वाशी एकजीव करू शकेल. १९०५।६ सालातील हिंदुस्थानच्या राजकीय चळवळीवर आधारलेल्या कादंबरीत लोकमान्य टिळकांना स्थान मिळणे अगदी शक्य आहे. ज्या वास्तवाचे ही कादंबरी दर्शन घडवू पाहणार त्या वास्तवाला लोकमान्य टिळकांची व्यक्तिरेखा ही, दिल्यास उठावच देणार. तेव्हा अशा रीतीने होणारे हे 'प्रत्यक्षा'चे कथाविश्वातील आगमन त्या कथाविश्वाला अत्यंत उपकारकच ठरण्याचा संभव आहे. जेथे हे प्रत्यक्ष कथाविश्वाशी एकरूप होणार नाही, जेथे ते ठिगळवजा भासेल तेथेच हे रसविघातक ठरेल. खरोखरच कलेला वावडे काय ठरते म्हणाल तर ना धड प्रत्यक्ष ना धड कल्पना असे अधांतरी लोंबणारे वातावरण.

पाहत आहे. जे कल्पनाविश्व तो निर्माण करू पाहत आहे त्याचा तो एक अपरिहार्य घटक झालेला आहे. काही वेळा लेखकांना हे साधत नाही. त्यांचे हे लेखन वाजवीपेक्षा अधिक खाजगी, अधिक आत्मपर–म्हणजेच अधिक स्वयंकेंद्रित–होते. त्यांची वृत्ती तेथे थोडीफार आत्मसमर्थनाकडे–प्रच्छन्न आत्मसमर्थनाकडे–वा सरळ खाजगी माहिती पुरविण्याकडे होते व अशा वेळी कल्पिताच्या सृष्टीतून ते स्वतः एकदम खाजगी व्यक्तिगत प्रत्यक्षाच्या सृष्टीत उतरत असल्यामुळे ते आपल्याबरोबर वाचकांनाही त्या सृष्टीत खेचून आणू पाहतात. कोणाही सहृदय वाचकाला तेव्हा कसेसेच वाटल्यावाचून राहत नाही. (गंगाधर गाडगिळांच्या ' मीलन ' व ' चुकलेली प्रेमकथा ' ह्या कथा वाचताना हाच अनुभव येतो.) ललित-वाङ्मयाचा निर्माता हा नव-निर्मिती साधीत असतो; त्याच्या प्रतिभेला कलेची व अंतिम सत्याची बंधनेच तेवढी कळू शकतात. तो जी सृष्टी निर्माण करीत असतो, ती सृष्टी आपल्या हरघडीच्या प्रत्यक्ष सृष्टीशी समांतर परंतु अपर असते. प्रत्यक्ष व प्रत्यक्षाचे ललित-वाङ्मयात होणारे दर्शन ह्यात एवढे अंतर राहणे अपरिहार्य असते. ललितलेखक जेव्हा प्रत्यक्ष सृष्टीतील स्त्री-पुरुषांना ह्या कल्पनासृष्टीत जसेच्या तसे ढकलू पाहतो, तेव्हा ते त्या सृष्टीत चपखल बसत नाहीत; ते misfits ठरतात. त्यांचे स्वतःचे जग वेगळे असते व ते सध्या ज्या जगात वावरत असतात ते वेगळे असते. त्यांचे जग हे ' प्रत्यक्षा 'चे व ह्या ' प्रत्यक्षा 'च्या जगातील आपले रूप जसेच्या तसे घेऊन ते कल्पिताच्या जगात वावरू शकत नाहीत. लेखक त्यांना तशा रीतीने वावरण्यास भाग पाडीत असतो. परंतु हा लेखकाचा प्रयत्न फसण्याचाच संभव असतो. कारण असे करीत असता लेखक जणू त्या समांतरावर असणाऱ्या कल्पिताच्या सृष्टीला तू अधून-मधून खाली वाकून प्रत्यक्षाच्या सृष्टीला स्पर्श कर असे सांगत असतो. ती असे करू लागताच तिची पातळी बिघडते; तिच्यातील अंतर्गत, स्वयंभू, स्वयंनिर्मित सुसंगती नष्ट होते; तिच्यामध्ये त्यामुळे असे काही घुसते की, जे तिच्या प्रकृतीला मानवण्यासारखे नसते. ज्याप्रमाणे रोममध्ये गेल्यावर रोमन लोकांप्रमाणेच वागणे हिताचे असते असे म्हणतात, त्याचप्रमाणे त्याच सुभाषिताचा उपयोग करून बोलावयाचे झाल्यास असेच म्हणावे लागते, की कल्पनेच्या सृष्टीत दाखल झालेल्या स्त्री-पुरुषांनी त्या सृष्टीतील सोई-गैरसोईप्रमाणे वागणे ह्यातच त्यांचे

हित असते व त्या सृष्टीतील अंतर्गत व्यवस्थेच्या दृष्टीनेही सोईचे असते.

सारांश, आपण असेच म्हणू या की, ललितलेखकाने कल्पित व प्रत्यक्ष ह्यांची गल्लत आपल्या ललितलेखनात करू नये व रसिकांनी कादंबरीतील पात्रांमध्ये प्रत्यक्षातील सर्व तपशील जसाच्या तसा शोधण्याच्या भानगडीत पडू नये. कारण एकदा प्रत्यक्षाच्या सृष्टीतून हे स्त्री-पुरुष कल्पनेच्या सृष्टीत अवतरले, की मग त्यांजवरील प्रत्यक्षाची बंधने शिथिल होऊन ते ह्या कल्पिताच्या सृष्टीतील बंधने अभावितपणे स्वीकारावयास तयार होणार हे उघडच आहे. ह्या दृष्टीने विचार करता 'ऐतिहासिक कादंबरी' हा शब्दप्रयोग वदतो व्याघाताचे उदाहरण ठरतो. ती कादंबरी आहे असे एकदा मान्य केल्यानंतर मग तिच्यात प्रत्यक्ष (fact) किती प्रमाणात शोधावयाचे असा प्रश्न उपस्थित होतो. प्रत्यक्षाच्या अतिस्थूल सत्याचेच पालन ह्या अशा प्रकारच्या कादंबरीकाराला शक्य आहे. तो शिवाजीचे चित्र रेखाटीत असला तर शिवाजीसंबंधी जी स्थूल माहिती आहे—त्याची उंची, त्याचा पोशाख, त्याची आवडनिवड, त्याच्या हातून घडलेली कृत्ये इ०—त्या माहितीला धक्का लावून त्याचे भागणार नाही. त्या माहितीचे संधान तर त्याला साधता आलेच पाहिजे. एवढ्या तपशिला-बाबतच्या कटाक्षाची अपेक्षा आपण त्याचेकडून करणारच. विशिष्ट प्रसंगी शिवाजीच्या अन्तर्मनाचे व्यापार कसे चालत होते हे मात्र तो आम्हास कल्पनेने सांगू शकेल. अशा रीतीने शिवाजीचे मन तोच आमच्यासमोर उलगडू शकेल. इतिहासाने, कागदपत्रांनी पुरविलेला शिवाजीसंबंधीचा तपशील हा निर्जीव आहे. त्याचा उपयोग करून तो शिवाजीला जीवंत स्वरूपात आपल्यासमोर उभा करू शकेल. हेच त्याचे कार्य आहे व हे कार्य करीत असता आपण त्याला थोडेफार तरी स्वातंत्र्य—कल्पनास्वातंत्र्य—दिलेच पाहिजे. आपण जर त्याच्या कल्पनेवर नियंत्रण घातले, त्याच्या प्रतिभेला भरपूर वाव दिला नाही, तर तो आपणांस इतिहासातील निर्जीव शिवाजी देईल, कादंबरीतील शिवाजीचे जीवंत व्यक्ति-चित्र देऊ शकणार नाही. प्रत्यक्ष आणि कल्पना ह्यांचे हे कलम आहे हे आपण विसरता कामा नये व कलमाचे गुणदोष त्यात उतरणे अपरिहार्य आहे.

* * *

गुंजीकरांच्या 'मोचनगडा' पासून हडपांच्या 'कादंबरीमय आंग्लशाही'-

पर्यंत मराठीत ऐतिहासिक ह्या नावाने संबोधिल्या जाणाऱ्या अनेक कादंबऱ्या आजपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या असल्या, तरी त्यांतील किती कादंबऱ्या खऱ्याखुऱ्या अर्थाने ऐतिहासिक ठरतील ह्याची शंकाच आहे. कोणत्या कादंबरीस ऐतिहासिक म्हणावे ह्याबद्दल अनेक मते असण्याचा संभव आहे. आतापर्यंत मराठीत ऐतिहासिक ह्या नावाखाली ज्या कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या त्या रजपुतांच्या, मराठ्यांच्या किंवा विजयनगरच्या इतिहासातील कोणातरी प्रसिद्ध व्यक्तीशी, तिच्या काळाशी किंवा तिच्या राजकारणाशी निगडित आहेत असे दिसून येते. कोणातरी इतिहासप्रसिद्ध पुरुषाच्या किंवा स्त्रीच्या कर्तृत्वाने किंवा कर्तृत्वाच्या अभावाने तत्कालीन राजकारणास जे इष्ट वा अनिष्ट वळण लागले त्याच्याशी संबद्ध असणाऱ्या प्रसंगावर आणि व्यक्तीवर असल्या कादंबऱ्यांची उभारणी केलेली असते. म्हणजे ह्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांतून होणारे चित्रण मुख्यतः राजकीय जीवनाचे असते. ते राजकारण शिवाजीच्या, पृथ्वीराजाच्या, रामदेवरावाच्या किंवा पेशव्यांच्या काळातले असते इतकेच.

गुंजीकर, हरिभाऊ आपटे, नाथमाधव, चिंतामणराव वैद्य, हडप, इत्यादी जे लहान-मोठे कादंबरीकार मराठी ऐतिहासिक कादंबरीच्या क्षेत्रात गाजले त्या सर्वांच्या कादंबऱ्यांचे स्वरूप वर वर्णिल्याप्रमाणे आहे; अर्थात त्यातील प्रत्येकानें आपापल्या मगदुराप्रमाणे त्या त्या इतिहासकाळाची – म्हणजे तत्कालीन राजकीय परिस्थितीची – पुनर्निर्मिती आपापल्या कथांतून करण्याचा प्रयत्न केला आहे. असे करिताना ज्यांची दृष्टी इतिहासापेक्षा त्या इतिहासाशी संलग्न असलेल्या अद्भुतावरच अधिक खिळलेली होती, त्यांच्या कथांतून इतिहासकालाचे रम्याद्भुत दर्शन झाले. त्यांना इतिहासकाल हा अद्भुताने भरलेला दिसला व ह्या अद्भुतातच रम्यत्व दिसले; सारांश, ज्याने ते आकृष्ट झाले तेच त्यांनी रेखाटले. त्यांच्या कादंबऱ्यांत इतिहास हा त्यातील रम्याद्भुततेत भर टाकण्यासाठी किंवा अधिक यथार्थपणे बोलावयाचे झाल्यास त्यातील रम्याद्भुततेला सत्याभासाची प्रतिष्ठा प्राप्त करून देण्यासाठी मुख्यतः अधून-मधून आला. नाथमाधव, हडप ह्यांसारखे कादंबरीकार तर आजच्या भावना, आजचे शिष्टाचार, आजचे जीवन-संकेत, आजच्या स्त्री-पुरुषसंबंधाच्या शिष्टमान्य कल्पना घेऊन तत्कालीन वातावरणात शिरले व त्यांनी आजच्या पलायनवादी स्वप्नाळू वाचकाला आपल्या

ह्या लेखनचातुरीने रिझविले. शहरातील स्त्रीपुरुषांनी सहज सहलीसाठी खेड्यात जावे त्याप्रमाणे त्यांच्या कादंबऱ्यांतील स्त्री-पुरुष—जे सर्वच बाबतीत आजचे वाटतात—ते सहज काही दिवस घालविण्यासाठी इतिहासकालात गेले आहेत असेच थोड्या बारकाईने पाहणाराला आढळून येते.

खरा ऐतिहासिक कादंबरीकार हा ज्या कालखंडाविषयी लिहितो किंवा अधिक यथार्थपणे बोलावयाचे म्हणजे ज्या कालखंडातील समाजजीवनाची पुनर्निर्मिती करितो त्या कालखंडाच्या इतिहासाची सर्व साधने त्याने इतिहासलेखकाच्या जबाबदारीनेच अभ्यासलेली असतात. त्या काळातील समाजजीवनाच्या माहितीचा कणन् कण त्याने वेचलेला असतो; कित्येक दिवस आणि कित्येक रात्री त्याने ह्याच काळात मनाने संचार केलेला असतो. त्याच्या प्रतिभेने हे इतिहासकालीन वास्तवाचे अन्न हळूहळू पचविलेले असते व म्हणूनच जेव्हा त्या प्रतिभेकडून त्या काळाच्या पुनर्निर्मितीचे काम होते त्या वेळीं त्यात एक प्रकारचा सुसंगतपणा येतो. त्यात कोठेही माहितीकरिता दिलेली माहिती नसते; जमा केलेला तपशील व्यर्थ खोगीरभरतीसारखा आलेला नसतो. सॉमरसेट मॉमच्या 'Then and Now' ह्या कादंबरीत मॅकियाव्हिलीच्या वेळच्या फ्लॉरेन्सचे वातावरण रंगविलेले आहे. त्याकरिता त्याने जे अजस्र वाचन केले व कित्येक वर्षे टिप्पणी तयार केल्या त्याचा मागमूसही कादंबरी वाचताना लागत नाही. कोठे एके ठिकाणीही तपशील हा त्यात तपशिलासाठी आलेला आहे असे वाटत नाही. मायकेल आंजेलोच्या काळातील फ्लॉरेन्सचे चित्र कसे सुसंगतपणे आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहते! कादंबरी वाचताना आपण हळूच त्या काळात प्रवेश करतो, त्या काळातील जीवनसंकेत आपणाला कळू लागतात व त्या काळाची भाषा आपण जणू बोलू लागतो; आपण गोळा केलेल्या माहितीच्या कणाकणावर आपल्या प्रतिभेची किमया करून कादंबरीकाराने जणू प्रतिसृष्टी निर्माण केलेली असते. तिच्याकडे पाहताच तिच्या सत्यत्वाबद्दलचा आपल्या मनातील संशय फिटावा इतके तिचे स्वरूप वास्तवपूर्ण असते.

ऐतिहासिक कादंबरीकार ह्या ठिकाणी जणू जीर्णोद्धाराचे काम करीत असतो. एखाद्या प्राचीन मंदिराच्या भग्न अवशेषांवरून ज्याप्रमाणे एखादा वास्तुकलाविशारद त्या मंदिराची पुनर्रचना करू शकतो, त्याप्रमाणे हा ऐतिहासिक

कादंबरीकार आपल्या नवनिर्मितिक्षम प्रतिभेच्या जोरावर इतिहासकालीन माहितीच्या ह्या कणाकणातून तत्कालीन समाज-जीवनाच्या मंदिराची पुनर्घटना साधीत असतो; अर्थातच ती साधीत असताना एखाद्याने जर तत्कालीन राजकारणाकडे व राजकीय महत्त्वाच्या व्यक्तींकडे दुर्लक्ष करून तत्कालीन सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांच्या जीवनाचेच जीवंत चित्र रेखाटले तर त्यास आपण ऐतिहासिक म्हणणार नाही काय ? कोणत्याही इतिहासकालाची पुनर्रचना हेच जर ऐतिहासिक कादंबरीचे प्रधान कार्य मानिले तर राजकारणरहित अशीही ऐतिहासिक कादंबरी असू शकेल हे मान्य करावे लागेल. सर्वसामान्यापेक्षा राजकीय दृष्ट्या महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या स्त्री-पुरुषांच्या जीवनासंबंधीचीच माहिती इतिहासाच्या साधनांतून अधिक तपशीलवारपणे मिळत असल्यामुळे त्यांना मध्यवर्ती स्थान देऊन त्यांच्या कालाची पुनर्निर्मिती करण्याकडे कादंबरीकारांचा स्वाभाविकच कल दिसतो. परंतु असाही एखादा कादंबरीकार निघण्याचा संभव आहे की, जो इतिहासकालातीलच परंतु सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांचे जीवनचित्र रेखाटून त्या कालाची–त्या कालातील सर्वसामान्यांच्या वाट्याला आलेल्या जीवनाची–पुनर्निर्मिती साधू शकेल; व अशा कुशल लेखकाला एक श्रेष्ठ दर्जाचा ऐतिहासिक कादंबरीकार म्हणूनच संबोधावे लागेल.

'ऐतिहासिक' कादंबरीच्या लेखकाला प्रत्यक्षाची बंधने जेवढी जाचक ठरतात तेवढी 'सामाजिक' कादंबरीच्या लेखकाला ठरत नाहीत. ऐतिहासिक कादंबरी म्हणजे प्रत्यक्ष व कल्पना ह्यांचे बेमालूम मिश्रण असते. ज्या कालाची पुनर्निर्मिती कादंबरीकार करीत असतो त्या कालासंबंधीची सर्व माहिती तर त्याला उपयोजावी लागतेच; परंतु तिच्यात निर्जीवपणा येऊ न देता जीवंतपणा आणावा लागतो. प्रत्यक्षाची सर्व बंधने सहन करून त्याला कल्पनेची इमारत रचावयाची असते व ह्या इमारतीकडे पाहणारे–ऐतिहासिक कादंबरीचे चोखंदळ वाचक–तिच्यातील बारीकसारीक तपशिलाबाबत मोठे चिकित्सक असतात. व्हर्जिनिया वुल्फने एके ठिकाणी म्हटल्याप्रमाणे प्रत्यक्ष व कल्पना ह्यांचे असे मिश्रण साधावयाला असाधारण कौशल्य लेखकाच्या ठिकाणी असावे लागते. तो प्रत्यक्षाकडे अधिक झुकला तर ती कादंबरी न होता तो इतिहास होतो, व कल्पनेकडे अधिक झुकला तर तिच्या ऐतिहासिक ह्या अभिधानाला फारसा अर्थच उरत नाही.

कला आणि चारित्र्य

मराठीचा जो 'सामान्य वाचक' आहे त्याच्या भूमिकेचे थोडेसे अधिक निरीक्षण करता येण्यासारखे आहे. मराठीतील ह्या सामान्य वाचकाला लेखकाच्या चारित्र्याबद्दल कुतूहल आहे. लेखक हा कोणत्या प्रकारचा मनुष्य आहे हे जाणून घेण्याची इच्छा जगातील सर्वच वाचकांमध्ये दिसते. परंतु मराठी वाचक, एवढेच नव्हे, तर मराठी टीकाकारदेखील लेखकाच्या खाजगी जीवनाच्या चौकश्या करण्यात धन्यता मानताना दिसतात. ह्यातूनच, जो लेखक चारित्र्यसंपन्न आहे तो एक श्रेष्ठ लेखक आहे अशा प्रकारचा विचार पुष्कळदा व्यक्त झालेला ऐकू येतो. लेखकाच्या चारित्र्यावर ही जी आपल्याकडील सर्वसामान्य वाचकांची दृष्टी केंद्रित झाल्यासारखी दिसते व वाङ्मयाचे मूल्यमापन करितानाही जी मध्येच आपले डोके वर काढताना कित्येकांच्या लेखनभाषणातून वारंवार आढळते, तिचे मूळ कशामध्ये आहे हे पाहण्यासारखे आहे. तिचे मूळ थोडेसे मराठी वाङ्मयाच्या प्रकृतीत आहे. प्राचीन मराठी वाङ्मयाची प्रकृतीच तशी आहे. हे वाङ्मय ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम ह्यांसारख्या सत्पुरुषांनी व श्रीधर, महिपती, मोरोपंत, दासोपंत ह्यांसारख्या सद्‌गृहस्थांनी लिहिलेले आहे. हे जवळ-

जवळ सर्व संत-वाङ्मय आहे. ' आधी केले, मग सांगितले ' हे ह्या वाङ्मयाचे ब्रीद आहे. त्यात व्यक्त झालेली चित्रे ही अनुभवचित्रे आहेत. अध्यात्मविचार हा ह्या वाङ्मयाचा प्रमुख विचार नसून जवळजवळ एकमेव विचार आहे. अशा प्रकारच्या वाङ्मयाची अखंड सातशे वर्षांची परंपरा मराठीला लाभलेली असल्यामुळे ह्या परंपरेवर पोसलेल्या मराठी मनाला ' संत ' आणि ' कवी ' हे शब्द प्रतिशब्द वाटतात. जो कवी आहे तो संत असणारच असे मराठी मन गृहीत धरून चालते. कवी हे लोकशिक्षक आहेत, ते आदर्श जीवनवीर आहेत, त्यांना अनुभवज्ञान झालेले आहे अशी मराठी मनाची प्रामाणिक समजूत आहे. म्हणूनच ते मन ' कवी 'च्या चारित्र्याची उठाठेव करते व ते चारित्र्य त्याच्या कसोटीला उतरले नाही की गडबडून जाते. गेली शे-दीडशे वर्षे हे मन नवीन बदललेल्या परिस्थितीशी तडजोड करू पाहते आहे. परंतु अद्यापही त्याला ती तडजोड पुरी करता आलेली नाही. अजूनही त्याने केलेल्या वाङ्मयाच्या किंवा वाङ्मयसेवकांच्या मूल्यमापनात हा विचार प्रभावी ठरत आहे. ' कलावंत व नीती ' ह्या वादाला आपल्याकडे जी धार आलेली दिसते ती ह्यामुळेच. अशा प्रकारची दृष्टी ठेवून आज भागणार नाही हे ह्या मनाला आता कळू लागले आहे; परंतु कळत असले तरी वळत नाही अशी त्याची स्थिती आहे. गेल्या शे-दीडशे वर्षांत एका भिन्न संस्कृतीच्या आक्रमणामुळे आपले जीवन व म्हणूनच आपले वाङ्मय एक भिन्न प्रकृती धारण करू लागले आहे. त्यामागील प्रेरणा व त्याचे प्रयोजन ही बदलली आहेत. वाङ्मयाच्या ह्या बदललेल्या भिन्न प्रकृतीचा अर्थ ह्या मराठी मनाला अद्याप संपूर्णपणे लक्षात आलेला नाही व त्यामुळे त्याने केलेल्या वाङ्मयाच्या मूल्यमापनात शुद्ध वाङ्मयदृष्टी, कलेच्या मूल्यमापनात शुद्ध कलादृष्टी आपणांस सहसा दिसून येत नाही. त्या मूल्यमापनात नेहमी आगंतुक विचारांचा व दृष्टीचाच भरणा आपणांस दिसून येतो.

ह्या प्रकृतीचे एक छोटेसे गमक असे आहे की, आज कित्येक वर्षे मराठी वाङ्मयाच्या प्रांतात ज्यांना आपण रसिक, व्यासंगी, मर्मज्ञ, टीकाकार इत्यादी पदव्या अर्पण करीत आलो आहोत त्यातील अनेकांच्या वाङ्मय-विवेचनाकडे पाहिले तर त्यात शुद्ध कलादृष्टीचा जवळजवळ अभावच दिसून येतो. आम्ही ज्ञानेश्वर, एकनाथ, तुकाराम किंवा रामदास ह्यांच्या वाङ्मयासंबंधी जेव्हा बोलू

लागतो किंवा लिहू लागतो तेव्हा 'कलाकृती' किंवा शुद्ध 'वाङ्मयकृती' ह्या दृष्टीने त्यांच्या कृतींचे परीक्षण करायचे नेहमीच विसरून जातो. तुकारामाचे तत्त्वज्ञान आम्ही तपासू. ज्ञानेश्वर हे अद्वैतवादी आहेत की विशिष्टाद्वैतवादी आहेत ह्याचीही चिकित्सा करू. परंतु त्यांचे 'कवित्व' कशात आहे ह्या प्रश्नाने आम्ही क्वचितच भंडावून गेलेले दिसतो. त्यासंबंधी आम्ही काही मामुली विधाने करितो. परंतु ती विधाने म्हणजे शुद्ध कलादृष्टीने वा वाङ्मयदृष्टीने केलेले त्यांच्या कृतीचे परीक्षण ठरत नाही. आम्ही वाङ्मयाचा अभ्यास करताना खरोखरच 'वाङ्मयाचा' असा अभ्यास किती करितो ह्याची मला शंकाच आहे. ह्याचा अर्थच असा की, आमच्या वाङ्मय-समीक्षणामध्ये कित्येक आगंतुक मूल्यांना विलक्षण भाव आलेला आहे. ह्याच मूल्यांचे कोडकौतुक होत आहे व त्यांच्या आधाराने 'रसिकत्व' जोखले जात आहे. ह्याचा परिणाम असा होत आहे की, अनेक वर्षे वाङ्मयाचा अभ्यास करूनही 'वाङ्मय' म्हणजे काय ? ह्या प्रश्नाचा आपल्याला नीटसा पत्ता लागलेला नाही. आपल्याकडे आतापर्यंत वाङ्मयाच्या क्षेत्रात झालेले 'वाद' जर नीट अभ्यासिले तर वरील विधानाची यथार्थता झटकन् लक्षात येईल, आणि वाङ्मयाच्या विद्यार्थ्यांना विद्यापीठांनी घातलेल्या प्रश्नपत्रिका तपासल्या तरीही आम्ही 'वाङ्मयाचे' विद्यार्थी व प्राध्यापक कोणत्या गोष्टींवर जोर देत असतो, वाङ्मयाचा अभ्यास म्हणजे कशाचा अभ्यास समजत असतो ह्या प्रश्नांची उत्तरे मिळू शकतील.

* * *

कलावंताचे चारित्र्य आणि त्याने निर्माण केलेली कला ह्यांचा अन्योन्य संबंध कोणत्या प्रकारचा असतो हा प्रश्न वारंवार चर्चिला जातो. ह्या संबंधात विचार करताना पुढील काही गोष्टी लक्षात येतात : जगातील अनेक नामवंत चित्रकार, शिल्पकार व लेखक ह्यांची चरित्रे वाचताना असे आढळून येते: की, ह्यांतील अनेकांचे लौकिक जीवन, आपल्या ज्या आज नीति-अनीतिविषयक कल्पना आहेत त्या कल्पनांप्रमाणे अनीतिप्रधान भासत असले तरी त्यांनी निर्मिलेल्या कलाकृती ह्या थोर आहेत. त्या कलाकृतींची योग्यता जगन्मान्य झालेली आहे. आपल्या दृष्टीने कलंकित असलेल्या त्यांच्या लौकिक चारित्र्याने त्यांच्या कलाकृती विटाळलेल्या नाहीत; एवढेच नव्हे, तर त्यांचे लौकिक जीवन

आणि कलावंत ह्या दृष्टीने ते जे जीवन जगले ते जीवन ह्यांत महदंतर आहे. एका जीवनाचा स्पर्श दुसऱ्या जीवनाला होऊ शकलेला नाही. ही दोन भिन्न जीवने आहेत. आपल्या लौकिक जीवनापासून आपले कलाजीवन वेगळे, अलिप्त ठेवण्याची तपस्या त्यांना साधलेली दिसते, किंवा आपण असे म्हणू या की, त्यांनी आपल्या कलाकृती निर्मिताना आपल्या लौकिक जीवनाचे हलाहल संपूर्णपणे पचविलेले दिसते. हे हलाहल पचविण्याची ताकद त्यांच्या ठिकाणी आहे. हीन चारित्र्याचे हलाहल पचवून जगाला विशुद्ध कलेची गंगा अर्पण करणारे ते भगवान शंकरच आहेत. ह्याचा अर्थच असा की, श्रेष्ठ कलावंत हा जीवनात व्यभिचार करील परंतु कलेशी ' व्यभिचार ' करणार नाही; म्हणजेच त्या कलेच्या द्वारा व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या जीवनविषयक सत्यांशीही व्यभिचार करणार नाही. तो जोपर्यंत कलेच्या कल्पना-विश्वात शिरलेला नसतो तोपर्यंत सर्वसाधारण माणसांप्रमाणे रागलोभ, तहानभूक, कामक्रोध, इत्यादी विकारांचा खेळ तोही खेळत असेल. त्यातील काही विकारांचा पगडा त्याच्यावर वाजवीपेक्षा जास्त बसत असणेही शक्य आहे व वेळी प्रसंगी त्याचा तोल सुटत असणेही शक्य आहे. परंतु कलानिर्मितीच्या प्रांतात पाऊल टाकताक्षणीच तो हे जणू सर्व विसरतो. सशरीरी कलावन्त हा कल्पनेच्या विश्वात विहार करीत असता खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अशरीरी बनत असतो. त्याचे पार्थिव शरीर, त्या शरीराच्या आधिव्याधी, त्यांची सुखदुःखे, त्याने वेळोवेळी जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांशी केलेली स्वार्थपर तडजोड ही मागे राहतात; प्रत्यक्ष जीवनातील त्याची स्वयं-केंद्रितता नष्ट होते. आपल्या कलेशी प्रामाणिक राहण्यात, तिचे वातावरण विशुद्ध राखण्यात, तिने लादलेली कडक बंधने आनंदाने स्वीकारण्यात व पाळण्यात, तिची म्हणून जी श्रेष्ठ मूल्ये आहेत त्यांच्याशी यत्किंचितही तडजोड न करण्यात आणि तिच्या पायी सर्वस्व अर्पण करण्यात मग तो भूषण मानू लागतो. म्हणूनच ह्या श्रेष्ठ कलावंताची कला व त्याचे खाजगी जीवन किंवा चारित्र्य ह्यांचा एका दृष्टीने सुतराम् संबंध असतो. त्याचे लौकिक जीवन चारित्र्यहीन असले तरी त्याचे कलाजीवन चारित्र्यसंपन्न असते.

परंतु हे सर्वसामान्य कलावंताला साधत नाही. त्याची कला व त्याचे खाजगी चारित्र्य ह्यांचा बराच निकटचा संबंध असतो. तो जर खाजगी जीवनात दुर्बल

असेल तर ही दुर्बलता पचवून कलाजीवनात सबल म्हणून जगण्याची त्याचे ठिकाणी ताकद व पात्रताही नसते. तो पुष्कळदा दोन्हीकडेही दुर्बलच ठरतो. आपल्या लौकिक जीवनात ज्याप्रमाणे तो आपले चारित्र्य निष्कलंक राखू शकत नाही, अबाधित राखू शकत नाही. स्वार्थासाठी जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांशी प्रतिक्षणी तडजोड केल्याशिवाय राहत नाही, त्याचप्रमाणे कलेच्या प्रांतातही तो कलेशी व्यभिचार केल्याशिवाय राहत नाही. कलेच्या प्रांतातही तो ' स्व 'ला विसरू शकत नाही. त्याची स्वयंकेंद्रितता नष्ट होत नाही. तो खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अशरीरी बनू शकत नाही. कलेच्या प्रांतात वावरत असताना देखील तो आपल्या पार्थिव जीवनातील मूल्ये म्हणजे श्रेष्ठ मूल्यांशी स्वार्थाकरिता आपण केलेली तडजोड विसरू शकत नाही. तेथेही तो प्रतिक्षणी दुर्बलच ठरत असतो. तेथेही ढोंग, फसवाफसवी, लोकाराधना, हीन मूल्यांचा मोह ह्यांचाच प्रपंच तो थाटीत असतो. काही सामान्य कलावंत हे आपल्या लौकिक जीवनात काही व्यावहारिक मूल्यांच्या मोहाने ज्याप्रमाणे श्रेष्ठ जीवनमूल्यांशी प्रतिक्षणी तडजोड करीत असतात व एक प्रकारे सुखवस्तू व वरवर पाहता नीतिमान भासणारे असे जीवन जगत असतात त्याचप्रमाणे ते कलेच्या प्रांतातही जो व्यवहार करितात त्यांतही तडजोड हेच त्यांचे मार्गदर्शक तत्त्व असते. जीवनाशी कौशल्याने तडजोड करणारा मनुष्य हा पुष्कळदा लौकिक दृष्ट्या ज्याप्रमाणे ' यशस्वी ' ठरत असतो, त्याला ज्याप्रमाणे बाजारभाव येत असतो त्याचप्रमाणे कलामूल्यांशी तडजोड करणारा कलावंत हा लौकिक दृष्ट्या यशस्वी कलावंत ठरत असतो व त्याचाही बाजारभाव एकसारखा काही काल चढत जातो. ज्याला विंचेस्टर attractive mediocrity म्हणतो ती आपणांस तेथे पाहावयास सापडते. वर ज्या श्रेष्ठ कलावन्तांचा उल्लेख केला ते लौकिक दृष्ट्या जीवनवीर नसले तरी कलावीर असतात. प्रत्यक्ष जीवनाच्या प्रांतात त्यांना आत्मसंयमन साधलेले नसले, आपल्या जीवनाचे एक एकसंध कलाचित्र त्यांना बनविता आलेले नसले तरी कलेच्या प्रांतात त्यांनी जो संयम बाळगायला हवा असतो, तो बाळगलेला असतो व कलातत्त्वांचा बोज राखलेला असतो. परंतु त्यांच्या जीवनाकडेही आपण थोडे अधिक जवळून समंजसपणे पाहिले तर आपणांस असेच दिसून येते की, त्यांतील अनेकांच्या लौकिक जीवनातही एक प्रकारचा सर्वसामान्यांच्या जीवनात न

आढळणारा प्रामाणिकपणा आढळून येतो. जे बेछूट जीवन ते जगलेले असतात तेही प्रामाणिकपणे म्हणजे त्याबाबत फारशी लपवालपवी न करिता जगलेले असतात; परंतु ह्या जीवनाने आपण सुखी झालो नाही ह्याचीही त्यांना जाणीव असते. निदान सुखी झालेले आहोत असली व्यर्थ बढाई मारताना ते आढळत नाहीत. आपल्याला आपल्या जीवनाला नीटसे सुरूप देता आलेले नाही ह्याबद्दल त्यांची पुष्कळदा खात्री पटलेली असते. एवढेच नव्हे, तर आपल्या ह्या लौकिक जीवनाबद्दल ते मनातून बरेचसे नाखूषही असतात. त्याबद्दल त्यांना खंत वाटत असते. (येथे व्हिक्टर ह्यूगोच्या चरित्राची मला आठवण होते.) परंतु हे जे त्यांना प्रत्यक्ष जीवनात साधत नसते तेच पुष्कळदा कलाजीवनात साधण्याचा ते प्रयत्न करीत असतात. लौकिक जीवनात ते 'अपूर्ण' असतात. परंतु आपल्या कलाजीवनात ते 'पूर्णत्व' संपादन करू शकतात. त्यांत एक विलक्षण वैशिष्ट्यपूर्ण अन्तर्बाह्य सुसंगती ते निर्माण करू शकतात. म्हणूनच लौकिक जीवनातील आपल्या चारित्र्याचे हलाहल पचवून त्याचे ते अमृत बनवू शकतात व ते अमृत आपल्या अमर कलाकृतींच्या द्वारा जगाला देऊ शकतात असे मला नेहमी वाटते.

परंतु ज्ञानेश्वरासारखे काही थोडे कलावंत असेही असू शकतात की, जे जीवनवीर व कलावीरही असतात. आपले जीवन त्यांनी आपल्या उज्ज्वल चारित्र्याने सोज्वळ बनविलेले असते व आपली कला किंवा आपले वाङ्मयही तेजःपुंज व निष्कलंक राखलेले असते. त्यांनी उभयविध साधना केलेली असते. त्यांची जीवनसाधना जितकी यशस्वी झालेली असते तितकीच त्यांची कला-साधनाही यशस्वी झालेली असते. एवढे खरे की, अशा काही अलौकिक व्यक्तींच्या बाबतीत असे दिसून येते की, त्यांची कलासाधना हा त्यांच्या जीवन-साधनेचा एक अविभाज्य घटक असतो; त्यांच्या कलासाधनेला त्यांच्या जीवन-साधनेने सर्वतोपरी मदत केलेली असते, अन्न पुरविलेले असते, सतेज बनविलेले असते. अशा व्यक्तींचे व्यक्तिमत्त्व त्यांच्या वाङ्मयापेक्षाही थोर असते व त्यामुळे त्यांच्या वाणीला एक वेगळेच प्रत्ययकारी सामर्थ्य येत असते.

ह्या लोकोत्तर व्यक्तींनी जीवनसाधना केलेली असते असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा त्याचा अर्थ असा की प्रत्यक्ष जीवनातही त्यांची वृत्ती ही स्वयं-

केंद्रित अशी कधीच नसते. तेथेही सर्व सत्ये निर्विकल्प मनाने त्यांनी अवलोकिलेली असतात. ते जीवनातही स्थितप्रज्ञ असतात. ह्यामुळे कलेच्या प्रांतात त्यांना ' स्वयंकेंद्रितता ' टाळणे कठीण जात नाही. स्थितप्रज्ञ व प्रतिभावान अशाच शब्दांनी आपण त्यांचे वर्णन केले पाहिजे. आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर कल्पनाविश्वात वावरत असताना त्यांची ही स्थितप्रज्ञता जीवनाचे सत्य स्वरूप आपणांस सहज दाखवू शकते. केवळ कलेच्या क्षेत्रात त्यांची ' विभूति स्फुरत, विश्वामाजी पसरत ' नसते; ती जीवनातच विश्वस्पर्शी, विश्वदर्शी बनलेली असते.

परंतु हे जरी खरे असले तरी आपणांस, ज्याचे लौकिक चारित्र्य श्रेष्ठ त्याची कला श्रेष्ठ व ज्याचे लौकिक चारित्र्य कनिष्ठ त्याची कला कनिष्ठ असे समीकरण मांडता येत नाही. लौकिक दृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाचे चारित्र्य हे ज्याप्रमाणे कलेच्या श्रेष्ठत्वाचे गमक ठरत नाही, त्याचप्रमाणे लौकिक दृष्ट्या कनिष्ठ दर्जाचे चारित्र्य हेही कलेच्या कनिष्ठत्वाचे गमक ठरत नाही. आपण एवढेच म्हणू शकतो की, श्रेष्ठ दर्जाच्या कलावंताच्या बाबतीत श्रेष्ठ दर्जाचे चारित्र्य हे कलेला महनीयता प्राप्त करून द्यावयास उपकारक ठरू शकते. श्रेष्ठ दर्जाचे चारित्र्य असूनही त्या कलावंताच्या पदरात प्रतिभेचा वाटा पुरेसा पडलेला नसेल तर त्याच्या चारित्र्याचा कलेला फारसा उपयोग होणार नाही. प्रत्येक सत्पुरुष हा श्रेष्ठ कलावंत होणे शक्य नाही. संत हा कवी असेलच असे नाही. ज्ञानेश्वरासारख्या संतकवीचे काव्यही श्रेष्ठ वाटते ते ते संत होते म्हणून नव्हे; तर ते एक श्रेष्ठ कवी होते; त्यांची कल्पनाशक्तीही विश्वव्यापी होती; तिची झेप प्रचंड होती म्हणूनच.

* * *

कलाकृतीची निर्मिती करिताना ज्याप्रमाणे कलावंताच्या मनात केवळ एका कलाकृतीची निर्मिती करणे हाच तेवढा विशुद्ध हेतू असला पाहिजे, त्याचे सर्व लक्ष ह्याच हेतूवर केंद्रित झालेले असले पाहिजे, त्याचप्रमाणे कलाकृतीचा आस्वाद घेताना रसिकाने आपली कलेकडे पाहण्याची दृष्टी देखील विशुद्ध राखली पाहिजे. हे म्हणणे अधिक स्पष्ट करावयास पाहिजे. कलेसंबंधी किंवा वाङ्मयासंबंधी बोलताना आपण प्रथम तरी आदर्श कलावंत व आदर्श रसिक ह्यांच्यासंबंधी बोलले पाहिजे व त्यांच्या भूमिका समजावून घेतल्या पाहिजेत.

ह्या दृष्टीने कलावंताच्या भूमिकेचे परीक्षण केले असता आपल्या हे लक्षात यावयाला हवे की, आदर्श कलावंत हा आपल्या प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या वेळी केवळ कलावंत असतो; त्याची त्या वेळी भूमिका ही केवळ कलावंताची असते. तो त्या क्षणी राजकारणी नसतो, समाजकारणी नसतो, नीतिवादी नसतो किंवा अनीतिवादी नसतो, सत्पुरुष नसतो वा चारित्र्यहीन नसतो; ह्या सर्व इतर भूमिका ह्या आगंतुक भूमिका आहेत. कलानिर्मितीशी त्यांचा संबंध नाही. जे जीवनातील अनुभवसत्य त्या कलावंताला उत्कटपणे जाणवलेले असते व नव-निर्मितिक्षम अशी प्रतिभा त्याचे ठिकाणी असल्यामुळे जे त्याला व्यक्त करावेसे वाटत असते व व्यक्त करता येणे शक्य असते ते अनुभवसत्य अभिव्यक्त करणे एवढाच त्या क्षणी त्याचा हेतू असतो. ज्या कलेच्या द्वारा तो ते सत्य व्यक्त करू पाहात असतो त्या कलेच्या व्यवधानांनी त्या क्षणी त्याचे सारे चित्त व्यापलेले असते. ते अनुभवसत्य त्याच्या प्रतिभाचक्षूंसमोर ज्या स्वरूपात आकारून आलेले असते त्या स्वरूपात ते अभिव्यक्त करण्याची त्याची धडपड चालू असते. ह्यासाठी कलेची जी बंधने पाळणे त्याला आवश्यक असते ती बंधने तो अत्यंत कसोशीने पाळीत असतो. ह्या वेळी दुसरा कोणताही आगंतुक विचार किंवा दुसरी कोणतीही आगंतुक भूमिका त्याच्या कार्यात व्यत्यय आणीत नसते. हा अन्य विचार वा ही आगंतुक भूमिका तेथे अवतरली तर त्याची कलासाधना बिघडणार असते. मला वाटते ह्यालाच कलावंताची आत्मनिष्ठा म्हणता येईल. ही आत्मनिष्ठा म्हणजे आत्मानुभूतीशी प्रामाणिक राहणे व कलामूल्यावर अव्यभिचारी निष्ठा ठेवणे. ही आत्मनिष्ठा ज्या प्रमाणात खरीखुरी असेल त्या प्रमाणात त्याची कला ही शुद्ध ठरणार. जे अनुभवसत्य त्याला उत्कटपणे जाणवले ते त्या कलेत अविकृतपणे व्यक्त होणार. तेव्हा एखाद्या कलावंताच्या कलाकृतीचे निरीक्षण करिताना ती कलाकृती ही कोणत्या प्रमाणात शुद्ध कलाकृती आहे हे पाहणे अत्यंत अगत्याचे ठरावे.

येथे एक विचार उद्भवतो : आदर्श कलावंत हा सत्यशोधक—खऱ्याखुऱ्या अर्थाने सत्यशोधक व सत्यदर्शक असला, त्याची सत्यशोधक ह्या दृष्टीने असलेली भूमिका ही पक्षातीत असली, तरी सामान्य कलावंताच्या बाबतीत ते शक्य नसते. शेक्सपिअर, कालिदास, वाल्मिकी किंवा व्यास ह्यांच्या बाबतीत असे दिसून येते

की ते केवळ सत्याचेंच दर्शन घडवितात. हे सत्य शक्यतो निर्भेळ असते. त्यांची भूमिका ही सहृदय त्रयस्थांची असते. ती पक्षातीत असते. जीवनाचे अवलोकन व चिंतन करिताना ते केवळ सत्यान्वेषकाच्या दृष्टीनेच ते करीत आहेत ह्याची खात्री आपणांस पटत असते. जीवनातील नानाविध स्वरूपाची सत्ये त्यांच्या दृष्टीस पडत असतात व जीवनाचे हे बहुरंगी बहुढंगी रूप ते व्यक्त करीत असतात. त्यांची वृत्ती ही सहृदय स्थितप्रज्ञाची असते. (येथे स्थितप्रज्ञ ह शब्द मी एवढ्याच अर्थाने वापरीत आहे की, त्याची प्रज्ञा ही स्थिर असते. ती विकारांच्या आधीन होत नाही. विचार, विकार, भाव इत्यादींवर तिचा ताबा चालतो.) सर्वच कलावंतांना हे शक्य नसते. त्यांचे जीवनाचे अवलोकन हे एकांगी असण्याची शक्यता असते. जीवनाकडे ते काही विशिष्ट पूर्वग्रहांनी पाहत असणे शक्य असते. आजच्या युगात साम्यवाद, समाजसत्तावाद ह्यांसारखे समाज-जीवनाकडे पाहण्याचे जे वेगवेगळे दृष्टिकोण जन्माला आले आहेत त्यांतील एखाद्या दृष्टिकोणावर श्रद्धा, अगदी मनापासून श्रद्धा असणारा कलावंत जीवनाकडे निर्भेळ सत्यान्वेषणाच्या दृष्टीने पाहणार नाही. शेक्सपिअर जीवनव्यवहाराकडे ज्या कुतूहलाने पाहतो त्या कुतूहलाने हा मनुष्य जीवनाकडे पाहणे अशक्य आहे. ह्याने आपल्या नेत्रांवर विशिष्ट मतप्रणालीचा चष्मा चढविलेला असल्यामुळे त्या चष्म्याच्या काचेचा जो रंग असेल त्या रंगाने रंगलेले असेच जीवनाचे रूप त्याला दिसणार. हे रूप अजिबात असत्य आहे असे म्हणता येणार नाही. परंतु त्याबरोबर हेही लक्षात बाळगावे लागेल की, हे काही जीवनाचे संपूर्ण सत्य नव्हे; परंतु ह्याबद्दल आपणांस त्यास दोष देता येईल काय ? मला वाटते दोष देता येणार नाही. त्याला जे अनुभवसत्य दिसते ते तो आपल्यापुढे मांडणार. तो प्रामाणिकपणे व निष्ठापूर्वक जर आपले कार्य करीत असेल तर आपणांस त्याला दोष देता येणार नाही. आपण फार झाले तर एवढेच म्हणू शकू की, त्याने ज्या अनुभवसत्याचे दर्शन घडविले ते दर्शन घडविण्याच्या लायकीचे अनुभवसत्य नाही, ते संपूर्ण सत्य नाही, ते सत्य भासत असले तरी अंतिम दृष्ट्या ते असत्य आहे. जीवनाच्या निष्ठापूर्वक अवलोकनातून व चिंतनातून ज्या अनुभवसत्यांचा साक्षात्कार होतो त्यांचे दर्शन घडविण्याचा कलावंतांना हक्कच आहे. अशा कलावंतांच्या कलेत निदान निष्ठेचे सामर्थ्य

आल्याशिवाय राहत नाही. त्यांची कला ही आत्मानुभूतीतून जन्मलेली असल्यामुळे तिच्यात एक प्रकारचा जीवंतपणा व जातिवंतपणा आपोआप येतो. एका विशिष्ट भावानुभवाची सत्यता ते आपणांस पटवून देऊ शकतात. त्यामुळे कम्युनिझमवर, सोशॅलिझमवर किंवा गांधीवादावर दृढ श्रद्धा असलेल्या प्रामाणिक कलावंतांच्या कलेत, तिच्या प्रकृतिसिद्ध उणिवा मान्य करूनही, सामर्थ्य येते हे कबूल करावे लागते. परंतु ही गोष्ट त्यांच्यामध्येच जी अप्रामाणिक कलावंतांची जात असते त्यांच्या कलेत दिसत नाही. हे कलावंत केवळ प्रचारकी असतात; त्यांची कला आत्मानुभूतीतून जन्माला येण्याऐवजी केवळ प्रचारकी हेतूने जन्माला येते. तिच्यामागे निष्ठापूर्वक केलेल्या जीवनचिंतनाचे पाठबळ नसते. ती कारखान्यातील मालासारखी तयार होत असते. ती भाडोत्री असते व त्यामुळे तिचे तकलादू स्वरूप पुष्कळदा पाहता क्षणीच लक्षात येते.

परंतु हे सर्व ओळखण्याची, लक्षात घेण्याची योग्यता वाचक-प्रेक्षकांच्या ठिकाणी असावी लागते. कलाकृतीकडे पाहणारा ‘रसिक’ हाही सदर व्यवहारातील एक महत्त्वाचा घटक ठरत असतो व त्यामुळे ‘रसिकाच्या’ म्हणजे आस्वादकाच्या दृष्टीनेही ह्या प्रश्नाची चिकित्सा करावी लागते. कलाकृतीचा आस्वाद घेऊ पाहणारा जो रसिक त्याची तरी भूमिका काय असते? त्याची कलेकडे पाहण्याची दृष्टी तरी विशुद्ध असते काय? कलावंताच्या बाबतीत जसे आपण म्हटले की त्याचा हेतू अनुभवसत्याचे विशुद्ध दर्शन हा असावा, त्याने कलेशी व्यभिचार करू नये, कलामूल्यांशी स्वार्थपर तडजोड करू नये, कलेच्या प्रांतात शिरताना कोणत्याही आगंतुक हेतूंचा शिरकाव आपल्या मनोकाशात होऊ देऊ नये, कल्पनाविश्वात विहार करताना आपल्या अनुभवातला जो स्वार्थपर, व्यक्तिगत असा भाग त्याचा त्याला विसर पडावा, त्याच्या कलानिर्मितीच्या कार्यात कोणत्याही प्रकारचा स्वार्थपर, खाजगी, वैयक्तिक स्वरूपाचा हेतू असू नये – डोकावूही नये, परमेश्वराप्रमाणे तो आपल्या कलाकृतीत असूनही तिच्यापासून वेगळा अलिप्त असावा – त्याचप्रमाणे अगदी त्याचप्रमाणे आपण ह्या वाचक, आस्वादक, रसिकाबाबतही काही म्हणणार नाही काय? आदर्श कला ही आदर्श रसिकांशिवाय शक्य तरी

आहे काय ?

तेव्हा कलेचा आस्वाद घेऊ पाहणारा जो रसिक त्याचीही कलेकडे पाहण्याची दृष्टी तितकीच विशुद्ध असली पाहिजे असेच आपण म्हटले पाहिजे. आपण कलेकडे कोणत्या अपेक्षेने पाहत आहोत हा प्रश्न त्याने आपल्या मनास सदैव विचारला पाहिजे. चित्राकडे पाहताना आपण काय पाहत असतो, चित्र पाहत असतो की चित्राचा विषय पाहत असतो, आपण जेव्हा संगीत श्रवण करीत असतो तेव्हा आपण आपले लक्ष 'संगीता'वर केंद्रित करीत असतो की ते संगीत ज्या 'गाण्या'तून प्रकट होत असते, त्या विशिष्ट अर्थबद्ध 'गाण्या'-वर केंद्रित करीत असतो, एखाद्या कादंबरीच्या, कथेच्या वा नाटकाच्या परि-शीलनाने आपणांस जो आनंद होत असतो त्या आनंदात आपल्या खाजगी विचारांची, सुप्त इच्छांची अप्रत्यक्ष तृप्ती वा चाळवाचाळव झाल्याने होणाऱ्या स्वार्थपर आनंदाचा भाग कितपत असतो व काही अनुभवसत्यांच्या कलाद्वारा घडलेल्या सुसंगत दर्शनाने झालेल्या आनंदाचा भाग कितपत असतो, इत्यादी प्रश्न आपण आपल्या मनास सदैव विचारले पाहिजेत. ह्या प्रश्नांच्या उत्तरावरच आपल्याला कलास्वादाने होणाऱ्या आनंदाचे स्वरूप कोणत्या प्रकारचे आहे, तो खरोखरच कलानंद आहे की दुसराच कोठला तरी स्वार्थपर आनंद आहे ह्या प्रश्नांची उत्तरे अवलंबून राहतील.

तेव्हा कलाव्यवहारात कलावंताच्या संदर्भात काय किंवा रसिकाच्या संदर्भात काय आपण 'चारित्र्या'ची खात्रीने अपेक्षा केली पाहिजे. परंतु 'चारित्र्य' ह्या शब्दाचा येथे अर्थ काय हा प्रश्न मात्र स्वतःच्या मनाला प्रथम अवश्य विचारला पाहिजे. प्रत्यक्ष जीवनात आपण त्याच व्यक्तीला चारित्र्यसंपन्न म्हणतो की जी व्यक्ती आपल्या स्वार्थासाठी जीवनातील श्रेष्ठ मूल्यांशी कधीच तडजोड करीत नाही. कलेच्या प्रांतात शिरतानादेखील आपण हीच चारित्र्याची व्याख्या उराशी बाळगली पाहिजे. कलेच्या प्रांतात वावरताना आपण जी मूल्ये लक्षात घ्यावयाला हवीत ती मात्र कलामूल्ये; व ह्या मूल्यांशी जो कलावंत कोणत्याही स्वार्थपर हेतूने केव्हाही तडजोड करीत नाही, एवढेच नव्हे तर त्यांच्याशी सदैव प्रामाणिक राहतो, त्यांची सदैव कदर बाळगतो त्यालाच आपण चारित्र्यसंपन्न ही पदवी दिली पाहिजे आणि एवढ्यानेच न भागता, वरच्याच

परिच्छेदात दर्शविल्याप्रमाणे असल्याच चारित्र्याची अपेक्षा आपण रसिकांकडूनही केली पाहिजे. स्वतःला रसिक म्हणवून घेणाऱ्या व्यक्तीनेही आपल्या स्वार्थासाठी कलामूल्यांशी तडजोड करिता कामा नये. कारण कोणताही कलाव्यवहार हा रसिकाशिवाय पुराच होत नाही. कलावंत व रसिक ही एकाच व्यवहाराची दोन अंगे आहेत. तेव्हा कलाव्यवहाराला प्रतिष्ठा यावयाची असेल तर कलावंत व रसिक ह्या उभयतांकडून आपण सारख्याच चारित्र्याची अपेक्षा केली पाहिजे. ह्या दृष्टीने स्वतःला रसिक म्हणविणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीने कोणत्याही कलाकृतीच्या सान्निध्यात असताना प्रथम आपण चारित्र्यसंपन्न आहोत काय, आपल्या काही व्यक्तिगत, खाजगी गरजा भागविण्यासाठी आपण कलेचा उपयोग करून घेत नाहीना, आपली कलेकडे पाहण्याची दृष्टी विशुद्ध आहे काय हे प्रश्न स्वतःस अवश्य विचारले पाहिजेत.

कला आणि स्वातंत्र्य : एक विचार*

कलेच्या संदर्भात मी जेव्हा स्वातंत्र्य ह्या कल्पनेचा विचार करतो तेव्हा कला-निर्मितीच्या काही प्रक्रिया लक्षात घेऊन हा विचार करणे आवश्यक आहे असे मला एकसारखे वाटते. कलेचा जन्म प्रत्यक्षाच्या किंवा वास्तवाच्या अनुभूतीतून होत असला तरी प्रत्यक्षाला किंवा वास्तवाला कल्पनेच्या पातळीवर नेल्याखेरीज कलेचा अवतार अशक्य असतो. प्रत्यक्षाला कल्पनेच्या पातळीवर नेण्याचे कार्य कल्पनाशक्तीचे; कलावंताची कल्पनाशक्ती हे कार्य तर करतेच. परंतु हे कार्य करीत असतानाच ती दुसरेही एक महत्त्वाचे कार्य करीत असते. जेव्हा ही प्रत्यक्षाची अनुभूती कल्पनेच्या पातळीवर येऊ पाहत असते म्हणजेच तिची स्थल, काल, नाम, रूपादींची बंधने नाहीशी होऊन तिचे केवळ एका उत्कट अनुभव-सत्यात रूपांतर होत असते व तिला कला-विषय बनण्याची जणू पात्रता येत असते तेव्हाच त्या कलावंताच्या प्रतिभेला तिच्यामध्ये एक चित्राकृती (pattern) दिसू लागलेली असते व ही अनुभव-चित्राकृती आपण व्यक्त केली पाहिजे असे त्यास वाटू लागलेले असते. कलावंताची कल्पनाशक्ती एकाच वेळी ह्या दोन गोष्टी साधीत असते. ज्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीने कलावंताला अस्वस्थ करून

सोडलेले असते त्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणे आणि तिला अशा रीतीने कल्पनेच्या पातळीवर नेत असताच तिच्यात सामावलेल्या चित्राकृतीचे रूप ओळखणे व ती अभिव्यक्त कशी करता येईल ह्याचा विचार करणे. ही दोन्ही कार्यें जवळजवळ एकाच वेळी कलावंताच्या प्रतिभेकडून होत असतात. प्रत्यक्ष अभिव्यक्तीचे कार्य ह्यानंतरचे. ही अभिव्यक्ती म्हणजे अर्थातच त्या प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीची अभिव्यक्ती नव्हे, तर ही अनुभूती प्रतिभेच्या साहाय्याने कल्पनेच्या पातळीवर गेल्यावर तिच्यात जी अनुभव-चित्राकृती कलावंताला जाणवली तिची अभिव्यक्ती; प्रत्यक्ष कलानिर्मितीचे कार्य होत असताना ह्या चित्राकृतीवर कलावंताचे प्रतिभाचक्षू जणू खिळलेले असतात व ती चित्राकृती यथोचितपणे निर्माण झाल्याखेरीज आपले कलानिर्मितीचे कार्य संपले असे त्याला वाटतच नाही.

मला वाटते कलावंताच्या कलानिर्मितीच्या ह्या कार्यात ज्या ज्या गोष्टी व्यत्यय आणतात त्या त्या गोष्टी त्याज्यच समजल्या पाहिजेत. असल्याच एक दोन गोष्टींचा आपण विचार करू : आपण असे पाहिले की, प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेल्याखेरीज कलानिर्मिती अशक्य आहे; परंतु थोडा अधिक विचार केला तर हे लक्षात येईल की, प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला केवळ कल्पनेच्या पातळीवर नेऊन कलानिर्मितीचे कार्य साधणार नाही, तर कलानिर्मितीचे हे कार्य संपूर्ण होईपर्यंत ही कल्पनेची पातळी कलावंताने अबाधित राखणे अत्यावश्यक असते. ह्या बाबतीत यत्किंचितही धरसोड चालायची नाही; ही धरसोड त्या कलाकृतीत विसंवाद निर्माण केल्याखेरीज राहत नाही व तिची कलामूल्ये कलुषित केल्याखेरीज राहत नाही. प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणे ही गोष्टही सोपी नव्हे. त्याला खऱ्याखुऱ्या प्रतिभेची जरुरी लागत असते. तेव्हा प्रत्यक्षाला कल्पनेच्या पातळीवर नेणे म्हणजे वास्तवाच्या अनुभूतीचे प्रतिभेच्या साहाय्याने कलाविषयात रूपांतर करणे जसे कित्येक कलावंतांना जमत नाही तसेच कलानिर्मितीचे कार्य अगदी शेवटास जाईपर्यंत ही कल्पनेची पातळी अबाधित राखणे हेही अनेक कलावंतांना जमत नाही. प्रत्यक्ष कलाकृतीची निर्मिती होत असताना ते ह्या पातळीवरून हळूच, पुष्कळदा स्वतःला न कळत देखील, प्रत्यक्षाच्या पातळीवर येतात व अगदी ह्याच क्षणी त्यांची कलासमाधी भंग

पावल्याचा व त्यामुळेच त्यांच्या लेखनात कलाहीनता आल्याचा बोचक प्रत्यय आपल्याला येतो. मी असे म्हणेन की, येथे कलावंताने कल्पनेच्या पातळीवर वावरण्याचे कलेचे अंगभूत असे जे स्वातंत्र्य त्यालाच आपल्या हाताने नष्ट केलेले असते : खराखुरा कलावंत हे कलेचे एका विशिष्ट पातळीवर राहण्याचे स्वातंत्र्य अबाधित राखण्याचीच सदैव खटपट करील; आपल्या खऱ्याखुऱ्या प्रकृतीप्रमाणे वागण्याच्या कलेच्या ह्या स्वातंत्र्याला बाध आणणे म्हणजे कलेशी व्यभिचार करणे होय असेच तो म्हणेल व त्यापासून परावृत्त होईल. परंतु कित्येक कलावंतांना कलेशी व्यभिचार करण्याचा हा मोह आवरत नाही; कलासमाधीचा भंग करू पाहणाऱ्या कित्येक गोष्टी त्यांना अत्यंत मोहक वाटतात व ह्या असल्या मोहक गोष्टी त्यांच्या कलासाधनेच्या मार्गावर नेहमीच इतस्ततः विखुरलेल्याही असतात : लोकांची मागणी, टीकाकारांची मागणी, विशिष्ट मतप्रणालींची मागणी, राजसत्तेची मागणी, प्रकाशकांची मागणी, पारंपरिकतेची मागणी, असल्या अनेक मागण्या, अनेक अपेक्षा, त्यांना प्रत्यही मोह घालीत असतात. आपण संपादन केलेले ज्ञान, आपण जमा केलेली माहिती ह्यांचाही कलाहीन उपयोग करण्याचा मोह प्रबल असतो. ह्यांतील काही मोह टाळण्यासारखे असले तरी काहींचे आकर्षण जबरदस्त असते. त्यामुळे तात्कालिक लोकप्रियतेचे भरघोस माप पदरात पडण्याची शक्यता असते. ह्यांपैकी कोणत्याही मोहाला किंवा दडपणाला कलावंत बळी पडला तरी त्याची कलासमाधी भंग पावणार असते. ज्या एका विशिष्ट पातळीवरून कलानिर्मिती व्हावयाला हवी ती पातळी अथपासून इतीपर्यंत सुसंगत राखणे त्याला अशक्य होते : तो एकाच वेळी भिन्नभिन्न पातळींवर जणू राहण्याचा प्रयत्न करू लागतो व हा त्याचा प्रयत्न कलादृष्ट्या स्वाभाविकच घातक ठरतो.

कलानिर्मितीचे कार्य जर व्यवस्थितपणे घडावयाचे असेल तर कलावंताने आपल्या कलासमाधीला जपणे किती आवश्यक आहे हे सांगण्याची आवश्यकता नसावी. कलावंत कलानिर्मिती करतो म्हणजे त्याच्या प्रतिभेचा चिंतनविषय झालेल्या व कलाविषय बनलेल्या एका विशिष्ट उत्कट जीवनानुभवातील चित्राकृती तो व्यक्त करू पाहत असतो हे मी वरच स्पष्ट केले आहे. ही चित्राकृती याच्या विशिष्ट प्रकृतीनुसार त्याला जाणवते; तो ज्या वृत्तीने जीवनाकडे पाहील

त्या वृत्तीवर, जीवनसत्यांचा शोध घेण्याच्या त्याच्या मनाच्या कुवतीवर व त्याच्या सौंदर्यदृष्टीवर ही त्याला जाणवणारी चित्राकृती अवलंबून राहील. परंतु हिनेच तो वेडा होतो व हीच तो अभिव्यक्त करू पाहत असतो. प्रत्यक्ष कलानिर्मितीच्या वेळी त्याचे मन ह्याच चित्राकृतीने संपूर्णपणे व्यापून राहिलेले असते व ती कशी व्यक्त होणार ह्याचीच विवंचना करीत असते. ही सर्व प्रक्रिया नीट लक्षात घेण्याचा प्रयत्न केला तर कलानिर्मितीच्या कार्यात दुसऱ्या कोणत्याही प्रकारच्या आगंतुक गोष्टींना कसे यत्किंचितही स्थान नसते ते लक्षात यावयाला हवे. तू अमूक वृत्तीने जीवनाकडे पाहा, अमुक प्रकारची सौंदर्यदृष्टी संपादन कर, अमुक प्रकारच्या आकृतींनाच जन्म दे असे कलावंतांना सांगणे म्हणजे कलेच्या प्रकृतीबद्दल अज्ञान—नव्हे अनादर व्यक्त करणे आहे. कितीही मोठ्या उच्च आणि उदात्त हेतूंनी प्रेरित होऊन आपण असे कलावंतांना सांगत राहिलो तरी त्यापासून कलेचा फायदा नाही. उलट वरच मी सूचित केल्याप्रमाणे कित्येक कलावंत ह्या मोहांना बळी पडत असल्यामुळे झाले तर त्यापासून कलेचे नुकसानच आहे.

बालकवी आणि केशवसुत, इंदिरा संत आणि विंदा करंदीकर, गंगाधर गाडगीळ आणि व्यंकटेश माडगूळकर ह्यांपैकी प्रत्येकाची लेखन-प्रकृती ही वेगळी आहे, स्वतंत्र आहे. ह्या आपापल्या प्रकृतीनुसार जीवनानुभवाचा ते विचार करताना दिसतात, त्या जीवनानुभवाला कलाविषयात रूपांतरित करतात; ह्या प्रकृतीनुसारच त्यांना त्या जीवनानुभवांमधील काही चित्राकृती जाणवतात व ह्या चित्राकृतींच्या जाणिवेने ते अस्वस्थ होतात आणि त्यांची शब्दांच्या द्वारा अभिव्यक्ती करू पाहतात. आपल्याला ह्या कलावंतांच्या अनेक ललितकृती आनंदून सोडतात; ह्या ललितकृतींमधून वृत्तींची किती विविधता आपल्या नजरेस पडते ! आपणांस ज्या ह्या त्यांच्या कृतींनी आनंद दिलेला असतो त्यांचे जर पृथक्करण केले तर असेच दिसून येईल की, प्रथम आपल्या प्रकृतीनुसारच का होईना परंतु प्रत्यक्षाच्या अनुभूतीला कल्पनेच्या पातळीवर नेणे त्यांना साधलेले असते. ह्याच पातळीवर ते, त्या संपूर्ण ललितकृतींची निर्मिती होईपर्यंत अगदी सहजपणे राहिलेले असतात : कोणत्याही प्रकारच्या आगंतुक गोष्टींनी त्यांचे लक्ष विचलित झालेले नसते व शेवटी ते जी चित्राकृती तद्द्वारा निर्माण करू पाहत

असतात ती त्यांच्या लेखनातून जणू आपोआपच हवे ते रूप घेऊन अवतरत असते. त्यांच्या ह्या ललितकृतींच्या बाबतीत आपण असेच म्हणू की, त्यांची निर्मिती कलानिर्मितीच्या खऱ्याखुऱ्या प्रक्रियेनुसार झालेली असते. कला ही तेथे आपल्या खऱ्याखुऱ्या प्रकृतीनुसार अवतरलेली असते. तिचे स्वातंत्र्य संपूर्णपणे अबाधित राहिलेले असते. कलेचा विचार करताना आपण ह्याच स्वातंत्र्याचा मुख्यत्वेकरून विचार केला पाहिजे.

---

* ह्या लेखात सगळीकडे 'चित्राकृती' हा शब्द वापरलेला आहे. लेखावरून परत नजर टाकता त्या शब्दाने जी कल्पना मला सूचित करावीशी वाटत होती ती सूचित होत आहे की नाही ह्याची शंका आली. म्हणून ही टीप जोडीत आहे. कोणताही अनुभव हा कलाविषय बनत असताना अपरिहार्यपणे कलावंताला ज्या रूपात गोचर होत असतो त्यालाच उद्देशून मी सर्वत्र चित्राकृती हा शब्द वापरला आहे. कलेच्या संदर्भात आशय आणि अभिव्यक्ती ह्यांमधील अभिन्नत्व मला नेहमीच पटलेले असल्यामुळे ही चित्राकृती त्या अनुभवावर लादलेली असते किंवा अनुभवावेगळी तिची अशी स्वतंत्र जाणीव कलावंताला कलानिर्मितीपूर्वी होते असे मला कोठेही सुचवावयाचे नाही. तेव्हा तसा अर्थ वरील विवेचनातून काढू नये एवढीच विनंती आहे. कलेच्या दृष्टीने विचार करता ही चित्राकृती म्हणजे व्यक्त होऊ पाहणाऱ्या अनुभवाचे सम्यक् रूप : ही चित्राकृती लक्षात घेणे म्हणजे अनुभवाचे हे सम्यक् रूप लक्षात घेणे : ती व्यक्त करणे म्हणजे हे रूप व्यक्त करणे.

कला-वाङ्मयातील दोन प्रवृत्ती

जीवनाच्या इतर क्षेत्रांप्रमाणे कलेच्या क्षेत्रातही स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन तत्त्वांचा समतोल साधावा लागत असतो. जिला आपण आदर्श समाजस्थिती असे म्हणतो त्या समाजस्थितीत प्रत्येक व्यक्तीला आचारविचारांचे संपूर्ण स्वातंत्र्य दिलेले असूनही सुव्यवस्था अबाधित राखलेली असते. सुव्यवस्था म्हटली म्हणजे बंधने आलीच; परंतु आदर्श समाजव्यवस्थेमध्ये ही बंधने व्यक्तिविकासाला बाधक ठरू नयेत, उलट पोषक ठरावीत, अशीच व्यवस्था केलेली असते. म्हणजे असे की, बंधने असतात परंतु ती असूनही जाणवू नयेत असेच त्यांचे स्वरूप असते. ती अपरिहार्य आहेत, त्यांजवर व्यक्तित्वविकास व समाजहित ही अवलंबून आहेत, ह्याची जाणीव समाजाच्या सर्व सुबुद्ध घटकांमध्ये असते. अर्थात ही तारेवरची कसरत आहे व जी संस्था, जो समाज ही तारेवरची कसरत करून दाखवितो तो अधिकात अधिक सुखी होतो, असे समजावयाला हरकत नसावी.

परंतु सर्वसाधारणपणे ह्या दोन प्रवृत्तींमधील सुसंवाद आपल्या नजरेस पडण्याच्या ऐवजी त्यांजमधील झगडाच आपणांस बहुधा सर्वत्र दिसून येतो.

समाजात सुव्यवस्थेच्या नावाखाली व्यक्तिस्वातंत्र्याची गळचेपी तरी होत असते किंवा स्वातंत्र्याच्या नावाखाली स्वैराचार व बेबंदशाही तरी माजत असते. निरनिराळ्या समाजांत ह्या दोहोंतील अत्यावश्यक ठरत असलेली समधातता कोणत्या ना कोणत्या तरी कारणाने नष्ट झाल्यामुळे वेगवेगळ्या स्वरूपाचे प्रश्न उपस्थित झालेले असतात व त्यातून असंतोष, कलह, अस्थिरता इत्यादींचा उद्भव होत असतो. विचारी पुरुष ही समधातता कशी साधता येईल ह्याचा आपापल्या परीने शोध करीत असतात व कित्येक अडाणी, कित्येक संधिसाधू त्यांचे हे प्रयत्न आपल्या कृतींनी हाणून पाडीत असतात आणि अशा प्रकारच्या परिस्थितीचा स्वतःच्या फायद्यासाठी उपयोगही करून घेत असतात.

जगाच्या इतिहासाकडे पाहिले तरी असेच दिसून येते की, कधी एखादा समाजच्या समाज सुव्यवस्थेच्या नावाखाली आपल्यावर लादली गेलेली हरतऱ्हेची बंधने तोडून टाकण्यासाठी धडपडत असतो व वेळ येताच ती तोडून मोकळाही होतो; तर कधी अशा रीतीने सर्वतोपरी विमुक्त झालेल्या समाजात तदनंतर जी बजबजपुरी माजत असते, अनागोंदी कारभाराला तेथे जो ऊत येऊ पाहात असतो व सगळीकडे जो एक प्रकारचा 'हम करे सो कायदा' असला प्रकार दिसून येऊ लागतो त्याला आळा घालण्याचे व त्यात काही तरी व्यवस्था निर्माण करण्याचे प्रयत्न चालू असतात; ह्या प्रयत्नांना कालांतराने यश येते असे दिसते. परत एक प्रकारची व्यवस्था – जिला सुव्यवस्था म्हणता येईलच असे नाही – प्रस्थापित केली जाते. ती थोडा वेळ नांदते. परंतु थोडी नांदते न नांदते व तिला आकार येऊ लागतो न लागतो तोच तिची बंधने परत जाचक होऊ लागतात. परत असंतोष निर्माण होतो व ही व्यवस्था बदलण्याचे विचार सर्वत्र बळावू लागतात. ह्या सर्व गोष्टींकडे पाहून मग असे वाटते, की मनुष्याची प्रकृतीच अशी आहे काय की त्याने आपली शक्ती एक तर आपल्याभोवती असलेली बंधने तोडून टाकण्यासाठी तरी सदैव खर्च करीत असावे, किंवा सैरावैरा धावू पाहणाऱ्या आपल्या जीवनाला आळा घालण्यात तरी खर्च करीत असावे. ह्या दोहोंपैकी एका व्यवसायात तो सदैव गढून गेल्यासारखा दिसतो. त्याची शक्ती जणू ह्यातच खर्ची पडत असते. अगदी क्वचित तो ह्या दोहोंचा थोडाबहुत समन्वय साधताना आढळतो व हे असे क्षण एका अपूर्व सौंदर्यदीप्तीने

उजळून निघाल्यासारखे भासतात. मानवसमाजाच्या इतिहासात असे कालखंड किती झाले ह्याची मोजदाद करता येण्यासारखी आहे.

परंतु हे जरी खरे असले तरी आणखीही एक गोष्ट तितकीच खरी आहे. बंधने निर्माण करण्यात, ती आनंदाने स्वीकारून काही काळ नांदण्यात व ती जाचक होताच तोडून टाकण्यात मानवी शक्ती जरी बरीचशी एकसारखी खर्ची पडत असली तरी ती शक्ती संपूर्णपणे वाया गेलेली नसते. ह्या व्यवहारात मानवाच्या हातात काही तरी चांगले हे सतत पडतच असते. प्रत्येक नवी पिढी ही मागल्या पिढीतून जन्मास येत असताना आपल्याबरोबर मागल्यांनी अनुभवाने संपादिलेला थोडाबहुत शहाणपणा किंवा त्या शहाणपणाचा थोडाबहुत अंश तरी घेऊन येतच असते. ह्या शहाणपणाच्या अंशांची गंगाजळी एकसारखी हळूहळू साचतच गेली आहे. जीवनातील शाश्वत मूल्यांची जाणीव मानवाला ह्या गंगाजळीतूनच झालेली आहे. समाजनीतीची अचल तत्त्वे म्हणून ज्या तत्त्वांना आज समजण्यात येते त्यांचेही ज्ञान आपणांस ह्या अखंड विरोधविकासातूनच झालेले आहे. (जीवनाप्रमाणे कलावाङ्मयाची प्रगती ह्याच अखंड विरोधविकासातून होत असते. जीवनतत्त्वांप्रमाणे कलावाङ्मयातील अचल तत्त्वांची गंगाजळीही ह्याच विरोधविकासातून साचत गेलेली असते.)

प्रत्येक नवी पिढी ही काही बाबतींत मागल्या पिढीपेक्षा अधिक शहाणी असणे अपरिहार्य आहे; परंतु प्रत्येक नवी परिस्थिती ही आपल्या प्रकृतीप्रमाणे नवी, सुरुवातीला अत्यावश्यक व आकर्षक, उपयुक्त व हितकारक वाटणारी परंतु पुढे कालमानाप्रमाणे विकासाला जाचक ठरणारी बंधने निर्माण करीत असल्यामुळे, प्रत्येक नव्या परिस्थितीत हे अनुभवाने मिळविलेले शहाणपण सर्वस्वी पुरे ठरत नाही. तेही तोकडे पडल्याशिवाय राहत नाही. वर सुचविल्याप्रमाणे एवढे मात्र खरे की, अशाही परिस्थितीत समाजाच्या इतिहासात असे काही कालखंड येतात की ज्या वेळी काही विशिष्ट तत्त्वांचा उदय होऊन त्यांचा 'पूर्णोत्थापनकाल' झालेला असतो; हा त्यांचा 'पतनप्रारंभ' होण्यापूर्वीचा काल असतो व तो त्यातल्या त्यात अधिक सुखाचा काल ठरतो.

कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रात जवळजवळ हेच दिसून येते. आपणावर लादली गेलेली आणि आपल्या नवनव्या अनुभूतींच्या सहजाभिव्यक्तीला म्हणजे

कलावाङ्मयाच्या सहज विकासाला अडथळा करणारी बंधने तोडून टाकण्यासाठी तरी कलासेवकांचे आणि वाङ्मयसेवकांचे प्रयत्न चालू असतात किंवा नव्याने हाताशी आलेल्या, गवसलेल्या अनुभूतींना, कल्पनांना, रीतींना, विचारांना, भावविषयांना रूप देण्याचा, त्यांत व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न त्यांचेकडून प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे होत असतो. ह्यांतूनच पुढे ह्या सर्वांचे 'तंत्र' निर्माण होणार असते व हेच 'तंत्र' कालांतराने त्यांना अपायकारक ठरणार असते. वाङ्मय आणि कला ज्या बंधनांतून स्वतःची सोडवणूक करून घेऊ इच्छित असतात त्या बंधनांच्या स्वरूपासंबंधी विचार केला तर असेच आढळून येते की, ती बंधने त्यांनीच केव्हा तरी स्वतःवर लादून घेतलेली असतात. ती त्यांजवर इतरांनी लादलेली नसतात. त्यांच्या निर्मितीच्या वेळीं ती कलावाङ्मयाला उपकारक वाटलेली असतात. छंदांचे बंधन कवितेवर लादले कोणी ? कवींनीच. परंतु तेच बंधन जेव्हा त्यांच्या प्रतिभेच्या सहजाभिव्यक्तीला बाधक ठरू लागले तेव्हा त्यांनी मुक्तच्छंदाचा अवलंब केला. अलंकारांची आवश्यकता त्यांनाच भासली. आपण जे कार्य करू पाहत आहोत त्यात अलंकारांना निश्चित महत्त्वाचे स्थान आहे हे त्यांना स्वानुभवावरून पटले म्हणून त्यांनी त्यांचा भरपूर उपयोग केला; परंतु ज्या क्षणी ह्या अलंकारांच्या भाराखाली कविता वाकली, तिच्या जीवनकार्यालाच अडथळा होऊ लागला, तेव्हा त्यांनी हे ओझे बाजूला टाकले व 'अलंकार' ह्या कल्पनेचे 'कविते'तील स्थान काय ह्याचा नव्याने विचार केला. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रातील अनेक साधनरूप ठरणाऱ्या अंगांचा इतिहास असाच आहे. वाङ्मयाच्या किंवा कलेच्या सहज विकासाला ही साधनरूप ठरणारी अंगे अत्यंत उपकारक आहेत असेच तत्संबंधी एके काळीं प्रत्यक्ष अनुभवाने कलासेवकांचे व वाङ्मयसेवकांचे मत झालेले असते; म्हणूनच ह्या साधनरूप अंगांचा मूलतः अवतार झालेला असतो; त्यांची जोपासना, त्यांची वाढ ह्याच उद्देशाने झालेली असते व कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात त्यांना जे पुढे नसते महत्त्व येते तेही प्राप्त व्हावयाला हीच विचारसरणी मूलतः कारण झालेली असते. परंतु आपले दुर्दैवच असे आहे की, साधने ही साधने म्हणून फारच थोडा वेळ राहतात; ती बोलता बोलताच साध्यांच्या जागी सिरवू लागतात. तपशील हा तत्त्वालाच खाऊ लागतो. नियंत्रणे हीच साध्यरूप ठरू लागतात.

अगदी तसेच ह्या कलावाङ्मयातील साधनरूप अंगांचे होत असते. ती कला-वाङ्मयाच्या सहजाभिव्यक्तीला, विकासाला कधी बाधक ठरतील ह्याचा नियम नसतो. कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रातील नव्या प्रवृत्तींचा जन्म पुष्कळदा ह्याच बोचक जाणिवेतून होत असतो. सुव्यवस्था निर्माण करण्यासाठी चाललेल्या खटपटीचे पर्यवसान स्वातंत्र्येच्छा निर्माण होण्यात होते.

इंग्रजीत ज्याला कला आणि वाङ्मयाच्या अवनतीचा काळ (decadence) असे म्हणतात त्या काळात आपणांस कोणते दृश्य दिसते ? ह्या काळात आपणांस वरवर पाहता कलेचा आणि वाङ्मयाचा विकास झाल्यासारखा वाटतो. हा विकास नसून केवळ विस्तार असतो. कलेच्या आणि वाङ्मयाच्या क्षेत्रात अनेक कृती जन्माला आलेल्या असतात. ह्या कृतींच्या ठिकाणी वरवरची झिलई असते. नियमबद्धता असते. त्यात कारागिरीचा उच्चांक गाठलेला असतो. एक प्रकारच्या समृद्धीचा आभास त्यामधून होत असतो; परंतु इतके असून कलेच्या दर्शनाने होणारे समाधान या कृतींच्या दर्शनाने वा परिशीलनाने होत नाही; ह्या कृतींच्या मध्ये एक प्रकारची निर्जीवता असते. त्यांचे अस्तित्वच अर्थशून्य भासते. त्यांचा जन्म केवळ अनुकरण-प्रवृत्तीतून झालेला असावा असे एकसारखे वाटू लागते. प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या कलाकृतीच्या निर्मितीच्या प्रक्रियेत एक प्रकारची अपरिहार्यता असते. ती कलाकृती अगदी अपरिहार्यपणे जन्माला आलेली आहे हे आपणांस जाणवत असते. तसे येथे जाणवत नाही. ह्या कृतींची अपरिहार्यता आपणांस पटत नाही. म्हणूनच त्या आपणांस हेतुशून्य व अर्थशून्य वाटू लागतात. आपले अस्तित्व त्या आपणांस पटवून देऊ शकत नाहीत. म्हणूनच त्या केवळ अनुकरण-प्रवृत्तीतून जन्माला आलेल्या असाव्यात काय असा संशय येतो. त्यांची अधिक परीक्षा करू लागलो की त्यांचा अवतार केवळ विशिष्ट संकेतांचे तंतोतंत पालन करण्याच्या प्रवृत्तीतून झालेला आहे हे लक्षात येते. ज्या आंतरिक प्रेरणेतून खरीखुरी कलाकृती जन्माला येते व तिचे रूप तिला मिळते त्या आंतरिक प्रेरणेची जाणीव ह्या कृतींचा आस्वाद घेत असता तद्द्वारा आपणांस होऊ शकत नाही. ह्या कृतींच्या जीवनात सर्वत्र सांकेतिकताच धुमाकूळ घालताना दिसते. त्यामुळेच खऱ्याखुऱ्या कलाकृतीच्या ठिकाणी आपले मन एकदम अस्वस्थ करून सोडण्याची जी शक्ती असते ती ह्या कृतींमध्ये

आढळत नाही. त्यात कारागिरीचा उच्चांक गाठलेला असतो, परंतु त्याबरोबरच कलातत्त्व मात्र जवळजवळ संपूर्णपणे लयाला गेल्यासारखे दिसते.

सातव्या-आठव्या शतकानंतर निर्माण झालेल्या संस्कृत वाङ्मयाचे स्वरूप बऱ्हंशी असेच आहे. वाङ्मयाच्या स्वरूपासंबंधीच्या वेगवेगळ्या अर्थशून्य संकेतांनी हे वाङ्मय बुजबुजलेले आहे. त्यात तत्पूर्वीच्या वाङ्मयातील जोम, सामर्थ्य, नवसौंदर्यदर्शनाची दुर्दम्य इच्छा दिसून येत नाही. उलट कलाकुसरीचा, कारागिरीचा उच्चांक गाठण्याचा मात्र प्रयत्न दिसतो. म्हणूनच ते निर्जीव भासते. मुंबईजवळील घारापुरी येथील शिल्प आणि वेरूळमधील जैन गुंफांमधील शिल्प ह्यांची स्मृतिचित्रे डोळ्यांपुढे आणली की खरी कला आणि कलेची नक्कल ह्यांमधील फरक मनाला चांगलाच जाणवतो. घारापुरीमधील त्रिमूर्तीत आणि तिच्या आवतीभोवतीच्या शिल्पांत नवनिर्मितीचे ते रसिकाला अस्वस्थ करून सोडणारे रसरशीत सौंदर्य व सामर्थ्य आपणांस दिसते; त्या कलेत कोठला तरी मोठा आशय व्यक्त करण्यासाठी चाललेली कलावंताची धडपड आपणांस दिसून येते व ह्या प्रयत्नात त्यांना आलेले यश पाहून आपले चित्त थरारून जाते. वेरूळमधील जैन गुंफांतील शिल्पात—इंद्रसभेत—विलक्षण कलाकुसर दिसते. कारागिरीचा उच्चांक गाठल्यासारखा भासतो. परंतु जिवंतपणाचा, नवनिर्मितीचा मागमूसही लागत नाही. सर्वत्र निर्जीव अनुकरणप्रवृत्तीच बळावलेली दिसून येते. त्यामुळे डोळ्यांचे पारणे फिटले तरी चित्ताचे समाधान होत नाही. निरनिराळ्या कलाक्षेत्रातील अशी अनेक उदाहरणे घेता येतील. मराठी वाङ्मयातील ज्ञानेश्वर—नामदेवांचा काळ हा नव-अनुभूतींच्या आविष्काराचा काळ आहे. ह्या काळातील जनाबाई, नामदेव, चोखामेळा, गोराकुंभार, मुक्ताबाई, इत्यादींच्या काव्यांतून जिवंत अनुभूतीचा सर्वत्र साक्षात्कार होतो. त्यातील भावसौंदर्य हे हृदयाला चटका लावते; परंतु तेच वामनपंडित, नागेश, विठ्ठल इत्यादी पंडित-कवींच्या कालखंडात प्रवेश केला व त्यांच्या काव्याचे परिशीलन करू लागलो की त्यातील कलाकुसर ही किती निर्जीव आहे ह्याची जाणीव होते. संस्कृत वाङ्मयातील जे आदर्श ह्या पंडित-कवींनी आपल्या डोळ्यांपुढे ठेवलेले आढळतात तेच मुळात कलाशून्य (decadent) असल्यामुळे त्यांच्या अनुकरणातून निर्माण झालेले हे वाङ्मय केवळ अर्थशून्य कारागिरीचे प्रदर्शन

करण्यापलीकडे फारसे काही साधताना दिसत नाही. वाङ्मयाचा विकास थांबून त्याच्या केवळ विस्ताराला महत्त्व कसे येते हे पाहण्यासाठी केशवसुत-बालकवी-नंतर आलेल्या रविकिरणमंडळाच्या काळातील कवींच्या कृतींकडे रसिकांनी लक्ष दिल्यास पुरे.

अशाच वेळी नवकलेचा व नववाङ्मयाचा उदय होण्याची शक्यता असते. कलेची जागा कारागिरी केव्हा घेऊ लागते हे प्रथम प्रथम लक्षातही येत नसते; प्रथम प्रथम विस्तारालाच विकास समजण्यात येत असते; परंतु एक क्षण असा येतो की, कोणाला तरी ह्या प्रक्रियेची अर्थशून्यता जाणवते; कोणाचे तरी असमाधान शिगेला पोचते : कोणाला तरी ह्या वातावरणात श्वासोच्छ्वास करणे अशक्य होऊन बसते; सांकेतिकतेच्या पसाऱ्यात कलातत्त्वांची गळचेपी होत आहे ह्याची कल्पना येते : येथेच बंडाचे बी पडते : ह्यानंतर ते हळूहळू रुजून त्याचा वृक्ष व्हावयास वेळ लागत नाही. ही नवी कला व हे नवे वाङ्मय जुन्यातून उद्‌भवलेले असते; परंतु तसे करिताना सांकेतिकतेच्या, पारंपरिकतेच्या बंधनांची कात त्याने मागे टाकून दिलेली असते व नवी कात धारण केलेली असते. आपल्या प्रकृतीनुसार आपले रूप ही कला व हे नवे वाङ्मय बनवीत असते. ह्याचा विकास होणार असतो. हा विकास कोठवर होतो, कोठे तो खुंटतो, कोठून त्याला परत केवळ अर्थशून्य विस्ताराचे स्वरूप प्राप्त होते हे पाहणे कलावाङ्मयाच्या इतिहासाच्या दृष्टीने मोठे बोधप्रद ठरते.

मला वाटते, कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रात दिसून येणाऱ्या स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या ज्या दोन प्रवृत्ती, त्यांनाच ' रोमँटिक ' व ' क्लासिक ' ह्या नावांनी संबोधिले जात असावे. ह्या प्रवृत्तींचा उदयास्त कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रात चक्रनेमिक्रमेण चालूच असतो. स्वातंत्र्य प्रवृत्तींतून स्वातंत्र्य-आभासाची प्रवृत्ती (Pseudo-romantic) जन्माला येणे आणि सुव्यवस्था प्रवृत्तींतून निर्जीव नियमबद्धतेचा अवलंब करणारी प्रवृत्ती (Pseudo-classic) जन्माला येणे अपरिहार्य असते. अमुक एका कालखंडात ह्यांपैकी कोणत्या प्रवृत्तीचे वर्चस्व दिसते ते आपण त्या कालखंडातील वाङ्मयाच्या स्वरूपावरून जाणू शकतो व ह्या दृष्टीने विचार केला असता कलावाङ्मयाच्या क्षेत्रातील जुन्या-नव्या संबंधीचे झगडे हे एका दृष्टीने अर्थशून्य वाटू लागतात. निदान त्यांच्यामागील तात्त्विक

भूमिका तरी कळू शकते.

एखाद्या कालखंडात निर्माण झालेल्या कलेवर किंवा वाङ्मयावर ह्या दोन प्रवृत्तींपैकी एका प्रवृत्तीचा विशेष पगडा बसलेला जरी आपणांस आढळत असला व ती प्रवृत्ती कोणती हेही आपण सांगू शकत असलो तरी ह्यासंबंधात आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते व ती म्हणजे प्रत्येक कलावंताच्या विशिष्ट प्रकृतीची. कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या बाबतीत कलतत्त्वाइतकेच व्यक्तितत्त्वाला नेहमी महत्त्व द्यावे लागते व म्हणूनच ह्याही ठिकाणी आपणांस असे आढळून येते की, एखाद्या कालखंडात कलावाङ्मयाचे स्वरूप ह्या दोन प्रवृत्तींपैकी एका प्रवृत्तीकडे झुकल्यासारखे विशेषत्वाने वाटत असले तरी त्या कालखंडातील सगळेच कलावंत सारख्याच प्रवृत्तीचे नसतात. त्यांतील काही त्यातल्या त्यात इतरांच्या मानाने स्वातंत्र्यप्रवृत्तीकडे (romantic) अधिक झुकलेले असतात, तर काहींची प्रतिभा ही त्यातल्या त्यात सुव्यवस्था प्रवृत्तीला (classical) अधिक अनुकूल आहे असे आढळून येते आणि म्हणूनच त्यांच्या वाङ्मयाचे परीक्षण करताना केवळ ह्या प्रवृत्तींच्या फूटपट्ट्या वापरून ते आपणांस करिता येत नाही.

जगातील सर्वश्रेष्ठ ठरलेल्या कलावंतांच्या ठिकाणी मात्र स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन्ही प्रवृत्तींबद्दल सारखीच तळमळ दिसून येते. त्यांच्या कृतींमध्ये ह्या दोन प्रवृत्तींचा जणू उत्कृष्ट समन्वय साधलेला असतो. श्रेष्ठ कलावंत हा बंडखोर असतो; त्याच्या अनुभूतीत आणि अभिव्यक्तीत त्याची ही बंडखोरी व्यक्त होत असते; परंतु तद्द्वारा खऱ्याखुऱ्या अर्थाने नवसत्य आणि नवसौंदर्य ह्यांचा आविष्कार होत असतो. तो पुष्कळदा जुनी व्यवस्था धुडकावून लावतो; परंतु त्याच्या ठिकाणी तिच्या जागी नवी व्यवस्था निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असते. श्रेष्ठ कलावंत हे खऱ्याखुऱ्या अर्थाने कला आणि वाङ्मय ह्यांच्या क्षेत्रातील परंपरांचा ओघ वाहता ठेवतात. ते निर्जीव, आशयशून्य सांकेतिकतेचा विध्वंस करतात. परंतु ते जी नव-निर्मिती साधतात तिच्यात कलेला संजीवन देणारी नवी परंपरा निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असते. कलावाङ्मयाचा इतिहास म्हणजे ह्या एकापेक्षा एक अशा उज्ज्वल परंपरांचा इतिहास आहे.

ह्या परंपरांना जन्म देणारे हेच खरोखर कला-वाङ्मयाची ज्योत, तिजवर साचलेली काजळी झाडून टाकून सतत प्रज्ज्वलित ठेवण्यास मदत करीत असतात.

ते जे वाङ्मय किंवा जी कला निर्माण करतात ती कोणत्याही स्वरूपाची बाहेरून लादलेली बंधने जुमानीत नाही. ती आपली बंधने आपणच निर्माण करते. आपली सुव्यवस्था आपणच साधते. त्या कलेतून एकाच वेळी आत्माविष्कार (self-expression) आणि आत्म-नियमन (self-discipline), स्वातंत्र्य आणि सुव्यवस्था ह्या दोन्ही प्रवृत्तींचा साक्षात्कार होत असतो. आपल्या सर्वांच्या आनंदाचा, प्रेमाचा व कुतूहलाचा विषय झालेले शेक्सपिअर, कालिदास, ज्ञानेश्वर, इत्यादींचे वाङ्मय आणि वेरूळमधील कैलासलेण्यातील शिल्प आपणांस ह्याच गोष्टीचे प्रत्यंतर घडविते.

थोडेसे व्यक्तिचित्रणासंबंधी

एखाद्या कथेतील एखादे व्यक्तिचित्र हे वास्तव केव्हा ठरते ? त्या व्यक्तीसंबंधी जेवढे काही म्हणून माहीत असायला हवे असते तेवढे कथालेखकाला माहीत आहे असे जेव्हा आपणांस म्हणजे वाचकास ती कथा वाचताना वाटते तेव्हाच ते व्यक्तिचित्र आपल्या दृष्टीने वास्तव ठरत असते. अर्थात, ह्याचा अर्थ त्या व्यक्तीसंबंधीच्या त्याला ठाऊक असलेल्या सर्वच गोष्टी तो आपणांस सांगतो असा नव्हे. पुष्कळशा गोष्टी – आणि त्यांत काही अशाही गोष्टी असतात की, ज्या न सांगता कोणाच्याही लक्षात याव्यात – तो आपणांस सांगतही नाही. त्याचे लेखन वाचून आपला मात्र निश्चित असा ग्रह होत असतो, की त्या व्यक्तीसंबंधीच्या ज्या काही गोष्टी त्याने आपणांस स्पष्ट केलेल्या नाहीत त्याही त्याला स्पष्ट झालेल्या असाव्यात; त्याच्या डोळ्यांपुढे त्या व्यक्तीचे संपूर्ण असे चित्र अगदी स्वच्छपणे उभे असावे. म्हणूनच प्रत्यक्ष जीवनात वास्तवाची जी अनुभूती आपणांस येऊ शकत नाही अशी एक वेगळ्याच प्रकारची वास्तवाची अनुभूती आपणांस ह्या कथाकादंबऱ्यांतून येऊ शकते.

व्यक्ति-व्यक्तींमधील जे संबंध असतात ते कोणत्या प्रकारचे आहेत हे आपण

समाजव्यवहाराच्या भाषेत सांगूही शकतो. म्हणजे अमुक एक संबंध हा मालक-मजर संबंध आहे, अमुक एक पति-पत्नी संबंध आहे, अमुक हा गुरु-शिष्य किंवा बालक-माता संबंध आहे हे आपण सांगू शकतो; परंतु हे सांगणे म्हणजे त्या व्यक्तींचे सम्यक्-रूप व्यक्त करणे नव्हे. त्यांचे सम्यक्-रूप ह्यापेक्षा पुष्कळदा वेगळेच असते. हे त्यांचे सम्यक् रूप तेवढे आपल्या लक्षात यावे ह्या दृष्टीने जेव्हा आपण त्यांच्याकडे पाहू लागतो तेव्हा ते आपल्या किती थोडे लक्षात येत आहे ह्याची आपणांस कल्पना येते. "आपण एकमेकांना ओळखतो" अशी भाषा आपण बोलतो; परंतु हे ओळखणे खरे नसते; ते केवळ वरवरचे असते. आपण एकमेकांना कधीच संपूर्णपणे आणि यथार्थपणे ओळखू शकत नाही. आपल्याला जरी अगदी आपले अंतरंग खोलून दाखवावेसे वाटले तरी ते आपण फारसे खोलून दाखवू शकत नाही. आपल्याला खऱ्याखुऱ्या अर्थाने आत्मप्रकटीकरण कसे ते साधतच नाही. ज्याला आपण अगदी निकटचा परिचय असे म्हणतो तोदेखील तात्पुरताच असतो; पूर्ण ज्ञान हा एक आभास आहे, हे सत्य येथेही मनाला पटते. परंतु कादंबरीचे जग मात्र असे आहे, की त्या जगामध्ये आपणांस त्यात वावरणाऱ्या माणसांचे जणू अगदी पूर्ण ज्ञान होऊ शकते, आणि कादंबरीच्या वाचनापासून जसा आपणांस आनंदाचा लाभ होतो त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष जीवनामध्ये माणसांची ही जी आपणांस अगदी अस्पष्ट, अपुरी अशी ओळख होत असते तिची जणू नुकसानभरपाई होते. ह्या दृष्टीने विचार केला म्हणजे कादंबरी किंवा कल्पित कथा ही इतिहासापेक्षाही जीवनाचे अधिक सत्य दर्शन घडविते असे जे म्हटले जाते त्याचा अर्थ लक्षात येतो; कारण इतिहास हा पुराव्याने सिद्ध होणारे जे वास्तव असते तेवढ्याचेच दर्शन घडवितो तर पुराव्याने सिद्ध होण्यासारखे जे प्रत्यक्ष वा वास्तव असते त्याच्याही पलीकडील वास्तवाचे कादंबरी आपणांस दर्शन घडविते. जे पुराव्याने सिद्ध करिता येते अशा वास्तवाच्या पलीकडेही काही वास्तव आहे ह्याची आपणांसही कल्पना असते; आणि ह्या वास्तवाचे दर्शन अगदी यथातथ्यपणे जरी कादंबरीकार घडवू शकला नाही तरी ते घडविण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो हे आपणांस कळून येते. आपल्या कादंबरीच्या जगात वावरणाऱ्या व्यक्तींची त्याने खऱ्याखुऱ्या अर्थाने नवनिर्मिती केलेली असल्यामुळे तो त्यांचे आपल्याला हव्या त्या

परिस्थितीतील दर्शन घडवू शकतो. छोटी बालके ह्या रूपाने तो त्यांना कादंबरीच्या जगात वावरायला लावील, अन्न किंवा निद्रा ह्यावाचून तो त्यांना ठेवू शकेल, तो त्यांना एकमेकांच्या प्रेमात पाडील व केवळ प्रेमच करायलाही लावू शकेल : त्यांच्यासंबंधी जे जे काही ठाऊक असायला हवे ते ते त्याला जणू ठाऊक असल्यामुळे तो त्यांना कोणत्याही परिस्थितीत नेऊन बसवू शकतो व त्या परिस्थितीतील त्यांचे दर्शन आपणांस यथार्थपणे घडवू शकतो. त्याने निर्माण केलेल्या व्यक्तींचे स्वरूप हे असे असल्यामुळेच त्या आपणांस जशाच्या तशा अशा जीवनात कधीच भेटत नाहीत. आपल्या ह्या जगात यमू ही व्यक्ती किंवा शंकरमामंजी ही व्यक्ती प्रत्यक्षात असणेच ह्यामुळे अशक्य आहे. हरिभाऊंच्या कादंबरीत ह्या व्यक्तींच्या जीवनाचा अगदी कोपरान् कोपरादेखील जणू संपूर्णपणे प्रकाशित झालेला आहे; त्यांच्या मनोरचनेत आपल्या जे दृष्टिपथात येत नाही किंवा कधीही येऊ शकणार नाही असे काही नाही. परंतु आपण – ह्या जगात वावरणारी तुमच्यामाझ्यासारखी माणसे – आपण खात्रीने असे नाही. आपल्या जीवनाचे असे कितीतरी कानेकोपरे आहेत की ते जगापासून सदैवच गुप्त राहणार.

असे आहे म्हणूनच एखाद्या कादंबरीच्या जगतात वावरणारे स्त्रीपुरुष हे स्वभावाने दुष्ट असले तरी ती कादंबरी वाचून आपणांस समाधानच होते. कादंबऱ्यांच्या जगात वावरणारी जी माणसांची जात असते तिची जणू आपणांस अधिक सुजाण ओळख होऊ शकते. प्रत्यक्ष जीवनात माणसे आपणांस गांगरून सोडतात; आपणांस त्यांच्या अंतरंगाचा थांगपत्तादेखील लागत नाही. कादंबरीच्या क्षेत्रात अवतरणाऱ्या स्त्रीपुरुषांबद्दल मात्र आपणांस तसे म्हणता येणार नाही. त्यांच्या अंतरंगाची संपूर्ण ओळख झाल्याचा आभास तरी आपणांस निश्चित होतो. म्हणूनच, मला वाटते, यमू ही कोणत्या प्रकारची मुलगी आहे ह्या प्रश्नावर आपण इतरांशी वाद करू शकतो. आपल्याप्रमाणे आपल्याशी वाद करणाऱ्या प्रत्येक वाचकाला असे प्रामाणिकपणे वाटत असते, की यमूचे अन्तर्मन आपल्यालाच कळले. हॅम्लेटच्या प्रकृतिस्वभावाबद्दल जे शेक्सपिअरच्या अनेक टीकाकारांमध्ये वाद चालतात त्याच्या बुडाशी हीच समजूत असते. हॅम्लेटचे मन फक्त आपल्यालाच कळले असे ह्या टीकाकारांपैकी प्रत्येकालाच वाटत असते. हा आभास निर्माण करण्याचे कार्य नाटक-कादंबरी करिते. प्रत्यक्ष जीवन जगत

असताना जीवनाची जी आपणांस नीटशी कल्पना येऊ शकत नाही ती जीवनाचे चित्र रेखाटणाऱ्या नाटक-कादंबऱ्यांतून मात्र नीट येऊ शकते ही नवलाचीच गोष्ट नव्हे काय ?

* * *

नाटकांतून वा कादंबऱ्यांतून ज्या व्यक्ती आपणांस भेटतात त्यांतील काही व्यक्ती अशा असतात की त्यांचा आपला पूर्वपरिचय असतो. ह्या व्यक्तींकडे पाहिले की असे लक्षात येते की, त्यांची खऱ्याखुऱ्या अर्थाने लेखकाने नवनिर्मिती केलेलीच नसते. ह्या व्यक्ती म्हणजे व्यक्तिनमुने (types) असतात, व्यक्ती नसतात. मारवाडी म्हटला म्हणजे अमुक एक प्रकारचा मनुष्य अशी आपली अगोदरच समजत असते. ह्या मारवाड्याला जरी लेखकाने ' गट्टूलाल ' असे नाव दिलेले असले तरी तेवढ्यावरून त्याचे वेगळे व्यक्तित्व असे सूचित होत नसते. ' गट्टूलाल, ' ' घेनुवल्लभ, ' ' रागिणी 'तील जनूभाऊ हे व्यक्तिनमुने आहेत, ह्या स्वतंत्र व्यक्तित्व असलेल्या व्यक्ती नाहीत. प्रेक्षकाला किंवा वाचकाला त्यांचा एकदाच परिचय करून द्यावा लागतो. तेवढा परिचय करून दिला की पुढचे काम सोपे असते. वाचकांचा किंवा प्रेक्षकांचा त्यांच्यासंबंधी जो प्रथमदर्शनीच ग्रह झालेला असतो त्या पूर्वग्रहानुसारच मग ही माणसे वर्तन करीत राहतात. पेन्शनर हा पेन्शनरासंबंधीच्या आपल्या ज्या परंपरागत कल्पना आहेत त्या कल्पनाबरहुकूम वागतो; कजाग सासू ही कजाग सासूचे काम करिते; जनूभाऊ चणकेसारखा ' दुष्ट ' मनुष्य तशा प्रकारच्या ' खलपुरुषा 'ने जसे वागण्याचा संकेत ठरून गेलेला असतो तसेच वागताना आढळतो; म्हणजे हे थोडेसे कथाकादंबऱ्यांतून वा नाटकांतून इतिहासप्रसिद्ध वा पुराणप्रसिद्ध व्यक्ती आणण्यासारखेच असते. ह्या व्यक्तींसंबंधी तुम्हां-आम्हां वाचक-प्रेक्षकांच्या ठरीव पूर्वकल्पना असतात. कर्ण काय, नेपोलिअन काय, द्रौपदी काय किंवा शिवाजी काय, ह्यांची संपूर्ण नवनिर्मिती थोडीच ललितलेखक साधीत असतो ? परंतु असे असले तरी ह्या दोन व्यक्तिचित्रणांत थोडासा फरक असतो. इतिहासप्रसिद्ध किंवा पुराणप्रसिद्ध व्यक्तींना खरेखुरे देखणे असे व्यक्तित्व असते; त्यामुळे त्यांचे चित्रण करिताना लेखकांना हे व्यक्तित्व खुलविण्याची, ते प्रकट करण्याची काळजी घ्यावी लागते. ह्या इतिहासप्रसिद्ध किंवा पुराणप्रसिद्ध व्यक्तींची कादंबरी-

नाटकातील चित्रे म्हणूनच कधी व्यक्तित्वशून्य (flat) होऊन चालत नाही. त्यांनाही गोलाई यावी लागते. (त्यातही काही 'शूर सरदार', काही 'गणपती', 'मारुती' असतात व त्यांची चित्रे ही ढोबळच ठरतात.) परंतु वर ज्या 'गट्टूलालां'चा किंवा 'धेनुवल्लभां'चा किंवा 'कजाग सासू'चा उल्लेख केला त्यांची व्यक्तिचित्रे मात्र flat म्हणजे द्विपरिमाणात्मक, व्यक्तित्वशून्य असतात, त्यांना गोलाई कशी ती येत नाही. खरे म्हणजे ती गोलाई येण्याचीच तेथे जरूर नसते, कारण ह्या व्यक्तींचे चित्रण व्यक्तिनमुने (types) म्हणूनच झालेले असते : विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुने ह्या दृष्टीनेच झालेले असते. द्रौपदी, शिवाजी, नेपोलिअन, कर्ण, इत्यादींचा जरी आपणांस पूर्वपरिचय असला तरी ह्या व्यक्ती म्हणजे केवळ विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुने नव्हेत; त्यांतील प्रत्येकाला स्वतःचे असे स्वतंत्र व्यक्तित्व आहे व म्हणून त्यांचे तशाच दृष्टीने चित्रण करावे लागते. एकाच व्यक्तीचे एक व्यक्तिनमुना म्हणून चित्रण करता येईल आणि एक व्यक्ती म्हणूनही चित्रण करता येऊ शकेल : मारवाड्याचे व्यक्तिनमुना म्हणूनही चित्रण करता येईल आणि एक व्यक्ती म्हणूनही चित्रण करता येईल. शेक्सपिअरचा शायलॉक हा केवळ ज्यू मारवाडी नाही, तर एक व्यक्तित्वसंपन्न असा ज्यू-मारवाडी आहे; तो व्यक्तिनमुना नाही, तर एक व्यक्ती आहे. 'संशयकल्लोळा'तील संशयी फाल्गुनराव हा व्यक्तिनमुना आहे तर 'ऑथेल्लो'मधील 'ऑथेल्लो' ही एक विशिष्ट व्यक्तित्वसंपन्न अशी व्यक्ती आहे. परंतु एकंदरीने लेखकांची प्रवृत्ती व्यक्तिनमुने चितारण्याकडेच अधिक असते. जी गोष्ट मारवाड्यासंबंधी तीच पेन्शनर, कजाग सासू, कजाग सासरा किंवा पतिव्रता ह्यांच्या बाबतीतही खरी. ह्या सर्वांचे चित्रण ह्या दोन्ही दृष्टींनी करिता येईल. व्यक्तिनमुन्याचा उपयोग विडंबन-उपहास ह्यांच्यासाठी चांगला होतो व म्हणूनच माधवराव जोशी ह्यांच्या नाटकांत हे विशिष्ट प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुनेच आपणांस अधिक आढळतात. खऱ्याखुऱ्या हाडामासाच्या व्यक्ती फारशा भेटत नाहीत. मराठी कादंबरीवाङ्मयात आणि नाट्यवाङ्मयात अशा प्रकारचे व्यक्तिनमुने किती आढळतात आणि खऱ्याखुऱ्या व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्ती किती आढळतात हे जरा नीट पाहिले पाहिजे. प्रा. ना. सी. फडके ह्यांच्या नायक-नायिकांत व्यक्तिनमुने

किती आहेत आणि व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्ती किती आहेत हे शोधून काढणे मोठे मनोरंजक ठरेल. कथावाङ्मयाची प्रवृत्ती सामान्यतः types निर्माण करण्याकडे असते. वामनराव जोश्यांनी उत्तरा निर्माण केली, परंतु त्यापुढील कथावाङ्मयात उत्तरेचा व्यक्तिनमुना निर्माण झाला. ह्याच दृष्टीने वा. म. जोशी, वि. स. खांडेकर यांचे कथात्मक वाङ्मय पारखण्यासारखे आहे. फडके-खांडेकरांच्या कथावाङ्मयाचा सहृदयांना पुढे-पुढे कंटाळा येऊ लागला ह्याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे त्यांच्या कादंबऱ्यांतून तेच ते व्यक्तिनमुने डोळ्यांपुढे येऊ लागले. जिवंत व्यक्ती निर्माण करावयाला त्यांची प्रतिभा असमर्थ ठरली. हे असे 'नमुने' आपण झटकन ओळखू शकतो. त्यांच्या चित्रणात व्यक्तिविशिष्ट स्वभावपरिपोषापेक्षा सांकेतिक स्वभावरेखाटनालाच अधिक महत्त्व दिलेले आपणांस आढळते. ई. एम्. फॉर्स्टरने ह्यांचे वर्णन पुढील शब्दांत केले आहे: They provide their own atmosphere–little luminous disks of a pre-arranged size, pushed hither and thither like counters across the void or between the stars : most satisfactory. हे व्यक्तिनमुने कादंबरीकारांची व नाटककारांची मोठी सोय पाहतात असे तो म्हणतो. ह्या व्यक्तिचित्रांबाबत दुसरी एक गोष्ट अशी की, नाटक-कादंबरी वाचून कितीही दिवस झाले तरी आपण ह्या व्यक्तींना विसरू शकत नाही. प्रत्यक्ष कादंबरीच्या जगात देखील परिस्थितीने त्यांच्यात फारसा बदल होत नसल्यामुळे त्यांच्या चित्राला एक प्रकारची निश्चलता आलेली असते. ज्या ललितकृतीत त्या व्यक्ती प्रथम अवतरलेल्या असतात त्या कृती कालाच्या भक्ष्यस्थानी पडतात, परंतु ह्या 'व्यक्ती' मात्र 'अमर' राहतात. संस्कृत नाटकातील विदूषक आपल्या जो लक्षात राहिला आहे तो का? तो व्यक्तित्वसंपन्न आहे म्हणून की व्यक्तित्वशून्य आहे म्हणून? तो एक व्यक्तिनमुना म्हणून निर्माण झाला व जसा निर्माण झाला तसाच राहिला.

खऱ्याखुऱ्या व्यक्तिदर्शनात किंवा व्यक्तिचित्रणात एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आढळते. ह्या व्यक्तिचित्रणातून ज्या व्यक्ती डोळ्यांपुढे येतात त्यांच्या वागणुकीत एक प्रकारची अनपेक्षितता असते. गट्टूलाल किंवा धेनुवल्लभ ह्यांची कथा-कादंबऱ्यांतील प्रत्येक वेळची वागणूक त्यांच्या वागणुकीसंबंधी आपल्या ज्या अपेक्षा

असतात त्या अपेक्षांबरहुकूमच असते. आपल्या वागणुकीने ते आपला अपेक्षाभंग कधीच करीत नाहीत; त्यांच्या वागणुकीसंबंधीच्या आपल्या सर्व अपेक्षा कादंबरीत सफल होत असतात. परंतु जेथे व्यक्तिनमुन्याचे चित्रण नसते, तर व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्तीचे चित्रण असते, तेथे असल्या अपेक्षांचा प्रश्नच उद्भवत नाही. आपण एका वेगळ्या कुतूहलानेच ह्या व्यक्तींकडे पाहत असतो; आणि हे आपले कुतूहल सतत जागृत ठेवण्याइतपत शक्ती त्यांच्या चित्रणात असते. वर म्हटले त्याप्रमाणे ह्या व्यक्तींच्या वागणुकीत एक प्रकारची अनपेक्षितता असते. आपल्या वागणुकीने प्रत्येक क्षणी त्या जणू आपणांस आश्चर्यचकित करीत असतात. परंतु त्याबरोबरच ही आपली वागणूक अगदी अपरिहार्य आहे असेही त्या आपणांस भासवीत असतात – नव्हे, पटवून देत असतात. म्हणूनच ह्या व्यक्तींबद्दल आपल्या मनात कुतूहलाची भावना अथपासून इतीपर्यंत सदैव जागृत राहते. असे जेव्हा होत नाही, जेव्हा एखादी व्यक्ती ही आपल्या वागणुकीने आपणांस कधीच विस्मित करीत नाही, जेव्हा तिचे वर्तन अगदी अथपासून इतीपर्यंत तत्संबंधीच्या संकेतांबरहुकूम वा अपेक्षेनुसार होत असते, तेव्हा ती ‘व्यक्ती’ नसून तो ‘व्यक्तिनमुना’ आहे असेच समजावे. आंद्रे जिदच्या जर्नल्मधील पुढील नोंद ह्या संदर्भात लक्षात ठेवण्यासारखी आहे. तो म्हणतो : “Characters in a novel or a play who act all the way through exactly as one expects them to........this consistency of theirs, which is held up to our admiration, is on the eontrary the very thing which makes us recognize that they are artificially composed.”

जे खरेखुरे व्यक्तिदर्शन वा व्यक्तिचित्रण असते त्यामधून जी व्यक्ती आपणासमोर प्रकट होत असते तिच्या ठिकाणी जीवनाइतकीच आपली मती गुंग करून टाकण्याची शक्ती असते. जीवन हे ज्याप्रमाणे आपल्या ओळखीचे वाटत असूनही आपणांस एकसारखे चकवते, तत्संबंधींचे आडाखे काय बांधावेत हे जसे आपणांस नीटसे कळत नाही, त्याच्या बाबतीत जशी एक प्रकारची गूढता (incalculability) आपणांस सदैव जाणवते–अगदी तसाच अनुभव ह्या ‘व्यक्ती’ बद्दल येतो. हे जीवंतपणाचे लक्षण आहे. आपण तिला ओळखत

असतो आणि असे असूनही तिच्या प्रत्येक भावी कृतीबद्दल व उक्तीबद्द आपल्याला कुतूहल असते : तिच्या प्रत्येक कृतीच्या आणि उक्तीच्या बाबती एकाच वेळी अनपेक्षितता आणि अपरिहार्यता यांचा प्रत्यय आपणांस ये असतो. जीवनात ज्याप्रमाणे व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्तींच्या अवतीभोवती केवळ प्रवाहपतितांची गर्दी झालेली असते, त्याप्रमाणे कादंबऱ्यांतूनही कादंबरीका अशा व्यक्तित्वसंपन्न व्यक्तिचित्रांच्या जोडीला वर वर्णिलेली दुसरी व्यक्तिनमुन्यांची चित्रे रेखाटून जीवनाचा जणू आभास निर्माण करीत असतात. शेक्सपियरने निर्मिलेल्या हॅम्लेटचा ह्या दृष्टीने विचार करणे अत्यंत उद्बोधक ठरावे.

* * *

कादंबरीकार आपल्या कादंबरीत जी व्यक्तिचित्रे रेखाटीत असतो, त्य व्यक्तींच्या स्वभावाबाबत त्याने आपल्या वाचकाला स्वतःच्या विश्वासात घ्यावे काय, असा प्रश्न विचारला गेल्यास त्याचे उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागते. त्याने वाचकाला असे विश्वासात घेणे एकंदरीने धोक्याचे असते. ह्यामुळे वाचकांचे त्या व्यक्तिचित्रांबद्दलचे कुतूहल कमी होणे, वितळून जाणेच अधिक शक्य असते. ह्या विश्वासात घेण्यामुळे वाचकाचा त्या व्यक्तिचित्रांशी दृढ परिचय होईल, नाही असे नाही; परंतु येथे प्रत्यक्ष परिचयापेक्षा परिचयाच्या आभासाचीच अधिक जरुरी असते. कादंबरी जसजशी पुढे सरकत जाते तसतसा हा परिचय होणारच असतो. तेव्हा तो मुद्दाम करून देण्याची जरुरीच नसते. हे अशा रीतीने कादंबरीकाराने वाचकाला आपल्या विश्वासात घेणे म्हणजे एखाद्या माणसाने आपले दोष काढू नयेत म्हणून त्याला बाजूला नेऊन चहा पाजण्यासारखेच आहे. जुन्या कादंबऱ्यांमध्ये-फिल्डिंग-थॅकरेच्या कादंबऱ्यांमध्ये आणि आपल्याकडील खुद्द हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या कादंबऱ्यांमध्ये ही पद्धत अवलंबिलेली आपणांस आढळते. ज्या जगात ह्या व्यक्ती वावरत असतात त्या जगाची ओळख करून देताना कादंबरीकाराने वाचकाला आपल्या अगदी विश्वासात घेणे वेगळे. आपल्या व्यक्तिचित्रांपासून थोडा वेळ दूर सरकून त्या व्यक्तींच्या भोवतालच्या परिस्थितीची वाचकाला ओळख करून देणे, तेवढ्यासाठी त्याला विश्वासात घेणे, हे धोक्याचे नाही; ते पुष्कळदा आवश्यकही आहे. परंतु कादंबरीकार प्रत्यक्ष कादंबरीतील व्यक्तींची जेव्हा अशा रीतीने ओळख करून देतो त्या वेळी

मात्र धोका असतो; कारण वाचकाला त्या ठिकाणी कादंबरीकाराच्या ज्या मनाची ओळख होत असते ते मन नवनिर्मिती साधीत नसते.

वरील टिपणांमध्ये ई. एम. फॉर्स्टर ह्यांच्या काही विचारांचा अनुवाद व विस्तार केलेला आहे.

आत्मचरित्र : काही विचार

माझ्या डोक्यात पुष्कळदा असा एक विचार येऊन जातो, की जर जगात ज्यांना खरीखुरी आत्मचरित्रे असे म्हणता येईल अशी आत्मचरित्रे लिहिली जाऊ लागली तर कथावाङ्मयाचा–विशेषतः कादंबरीवाङ्मयाचा–वाचकवर्ग ह्या आत्मचरित्रवाङ्मयाकडे अधिकाधिक आकृष्ट होईल व कादंबरीवाङ्मयाला जीवनदर्शनाचे आपले कार्य हे अधिकच काळजीपूर्वक आणि नेकीने करावे लागेल : म्हणजे असे, की जसजसा आत्मचरित्रात्मक वाङ्मयाचा दर्जा उंचावत जाईल तसतसा कथात्मक वाङ्मयाचा दर्जाही अपरिहार्यपणे उंचावेल. आजच्या इंग्रजी— खरे म्हणजे सर्वच पाश्चात्त्य वाङ्मयाच्या क्षेत्रामध्ये उत्तमोत्तम आत्मचरित्रांची एकसारखी भर पडत आहे; ह्या आत्मचरित्रवाङ्मयाला बहुसंख्य वाचकवर्गही मिळत आहे; आणि त्यामुळे कादंबरीवाङ्मयाला एक जबरदस्त प्रतिस्पर्धी निर्माण झाला आहे. जीवन हे कसे आहे हे जाणून घेण्याची लोकांच्या ठिकाणची जिज्ञासा हे आत्मचरित्रपर वाङ्मय मोठ्या समाधानकारकपणे पुरी करीत आहे. ह्याचा परिणाम कथात्मक वाङ्मयाच्या अंतरंगावरही होऊ लागला आहे : कथात्मक वाङ्मय हे जीवनाचे अधिकाधिक वास्तवदर्शन घडवू

लागले आहे. एकोणिसाव्या शतकात लिहिली गेलेली आत्मचरित्रे आणि आज लिहिली जात असलेली आत्मचरित्रे ह्यांत जमीन-अस्मानाचे अंतर आहे. आजची आत्मचरित्रे ही खऱ्याखुऱ्या अर्थाने आत्मचरित्रे ठरत आहेत. प्रत्येक मनुष्याचे जीवन ही एक अद्भुतरम्य कादंबरी आहे, हे सत्य आता ह्या नव्या आत्मचरित्रांच्या वाचनाने चांगलेच पटू लागले आहे. हे नहे लेखक आत्मचरित्र लिहावयास का प्रवृत्त होतात हे पाहण्यासारखे आहे. त्यांच्या आत्मचरित्र-लेखनामागील हेतू पूर्वीच्या आत्मचरित्रलेखनामागील हेतूंपेक्षा अगदी भिन्न आहेत. आजपर्यंत बरीचशी आत्मचरित्रे ही आत्मगौरवार्थ, आत्मसमर्थनार्थ आणि आत्मप्रदर्शनार्थ लिहिली गेली. येथून पुढेही काही लिहिली जातील. अशा रीतीने लिहिली गेलेली ही आत्मचरित्रे त्या त्या व्यक्तींचे व त्या व्यक्तींच्या जीवनाशी सबंद्ध असणाऱ्या जीवनाचे सत्यदर्शन करावयास स्वाभाविकच अपात्र ठरली. त्यांचा जे साधण्याचा जणू हेतूच नव्हता ते त्यांनी साधले नाही ह्यात काहीच नवल नाही. परंतु थोडा विचार केल्यास ते त्यांस साधले नाही ह्याचे खरे कारण वेगळेच होते हे लक्षात येईल.

मौज अशी आहे की, इतर वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे आत्मचरित्राबाबतही एक खूणगाठ मनाशी बांधावी लागते. ती म्हणजे हीच की ' स्व 'चा विसर पडल्याखेरीज कोणत्याही प्रकारच्या सत्याचे दर्शन घडणे किंवा घडविणे अशक्य असते. आत्मचरित्र लिहू पाहणाऱ्याला ' स्व ' चा विसर पडला पाहिजे हे म्हणणे सकृद्दर्शनी चमत्कारिक वाटेल. परंतु ते एक महान् सत्य आहे व म्हणूनच ते आत्मचरित्र-लेखनालाही लागू पडेल असेच सत्य आहे. आत्मगौरवार्थ, आत्मप्रदर्शनार्थ वा आत्मसमर्थनार्थ लिहिलेले आत्मचरित्र हे ' आत्मचरित्र ' होऊच शकत नाही : ते ' स्व 'चे खरेखुरे चित्र रेखाटू शकत नाही. ' स्व 'चे खरेखुरे चित्र रेखाटले जावयाचे असेल तर चित्रकार हा चित्रविषयापासून दूर जाऊन त्याकडे न्याहाळून बघू शकला पाहिजे. चित्रविषय हा त्याचा कुतूहलाचा विषय झाला पाहिजे. त्याचे सत्यरूप लक्षात यावे अशी मनीषा त्याचे ठिकाणी निर्माण झालेली असली पाहिजे. ' स्व 'पासून स्वतःला अलिप्त करून ' स्व 'चे स्वरूप न्याहाळण्यात जो रंगून जाऊ शकतो, त्याचे सम्यक्दर्शन व्हावे एतदर्थ धडपड करताना जो दिसतो तोच खरेखुरे आत्मचरित्र लिहू शकतो. स्वतःलाच

स्वतःच्या कुतूहलाचा विषय बनविणे ही गोष्ट सोपी नव्हे. त्याला 'स्व' बद्दलचे संपूर्ण सत्य लक्षात घेण्याची प्रबळ जिज्ञासा पाहिजे. आत्मचरित्रलेखक हा चरित्रकारच असतो. मात्र हे चरित्रलेखन इतर चरित्रलेखनापेक्षा वेगळे असते. चरित्रकार जितक्या आत्मीयतेने परंतु त्याबरोबरच तटस्थपणे आपल्या चरित्रविषयाकडे पाहत असतो, तितक्याच आत्मीयतेने आणि शिवाय तटस्थपणे आत्मचरित्रलेखकाला स्वतःकडे पाहावयाचे असते. चरित्रलेखक हा चरित्र-विषयाच्या जीवनाचा सर्व बारीकसारीक तपशील गोळा करून त्यातून त्याचे जीवनचित्र तयार करीत असतो; येथे ज्या जीवनाचे चित्र रेखाटावयाचे असते ते स्वतःचेच जीवन असल्यामुळे त्याचा तपशील गोळा करण्याचा प्रश्नच नसतो; येथे प्रश्न वेगळाच असतो व तो म्हणजे ह्या तपशिलाच्या जंजाळात न अडकता आपल्या जीवनाचे सम्यक् रूप ध्यानात घेण्याचा व त्याचे दर्शन घडवू शकण्याचा. स्वतःचे रूप पाहण्यासाठी देखील आपणांस स्वतःपासून दूर होऊन ते आरशात पाहावे लागते; येथे तर आपले जीवन ही जी एक अखंड प्रक्रिया, त्या प्रक्रियेतील एका विशिष्ट टप्प्याला थांबून आपण तिजकडे वळून बघण्याचा प्रयत्न करीत असतो. असे करिताना जी अलिप्तता अत्यावश्यक असते म्हणून वर सूचित केले, ती जर साधली गेली नाही तर आपले हे 'आत्म'चित्रण सदोष होण्याची शक्यता असते. ते खऱ्या अर्थाने विरूप होण्याची शक्यता असते. स्वतःच्या जीवनाच्या तपशिलाच्या प्रचंड पसाऱ्यातच आत्मचरित्रलेखक जणू उभा असतो व त्यातून खरोखरच आपल्या जीवनाचे सत्यदर्शन घडविण्याच्या बाबतीत अर्थपूर्ण ठरेल असा तपशील तो निवडीत असतो. त्याला आपल्या जीवनाचे जे रूप जाणवेल त्या रूपावर हा तपशील अवलंबून असतो. म्हणजे आपले जीवन म्हणजे काय, हे ओळखण्याची पात्रता त्याच्या ठिकाणी असावी लागते. ही गोष्ट अत्यंत कठीण आहे. आपल्या जीवनाने निर्माण झालेली चित्राकृती (pattern) लक्षात येणे, भोवतालच्या अनुभवविश्वातील त्याचे स्थान निश्चित करणे ही गोष्ट खास सोपी नव्हे. परंतु हीच गोष्ट त्याला साधावयाची असते. हे करिताना तो एकाच वेळी दोन गोष्टी साधताना दिसतो. तो ज्या 'स्व'चे जीवनचित्र रेखाटीत असतो त्या 'स्व'च्या जीवनातील विविध क्षणी त्याच्या भोवतालच्या जीवनाचे स्वरूप काय होते, ज्या व्यक्ती

त्याजभोवती वावरत होत्या व जे प्रसंग वा घटना घडत होत्या, त्यांचे यथार्थ रूप काय होते हे त्याला बहिर्मुख होऊन प्रथम नीट पाहावयाचे असते, आणि व्यक्त करावयाचे असते व त्याजबरोबर त्या त्या वेळी त्यांचे रूप ह्या 'स्व'ला कसे जाणवले, त्यांच्याशी ह्या 'स्व'चा कोठवर व कोणत्या प्रकारचा संबंध आला हे अंतर्मुख बनून न्याहळावयाचे असते. ह्या दोन्हीही गोष्टी तो एकाच वेळी साधण्याचा प्रयत्न करीत असतो व हा त्याचा प्रयत्न ज्या प्रमाणात यशस्वी होतो त्या प्रमाणात त्याने लिहिलेले आत्मचरित्र हे खरेखुरे त्याचे जीवनचित्र व तद्द्वारा जीवनाचे चित्र ठरत असते. आतापर्यंत लिहिल्या गेलेल्या किती आत्मचरित्रांत हे साधलेले आहे ?

अलीकडे लिहिली गेलेली काही उत्तमोत्तम आत्मचरित्रे वाचताना जी आणखी एक गोष्ट लक्षात आली ती अशी की, आत्मचरित्र लेखनाची इच्छा होण्याचे जे वय त्या वयात देखील आता थोडासा बदल झालेला आहे. पूर्वी ते वय साठी उलटल्यावर येत असे. आता ते चाळिशीच्या आसपास येऊ लागले आहे. हा आत्मचरित्र लिहू इच्छिणारांच्या वयात झालेला बदल मोठा सूचक आहे. 'आधी केले मग सांगितले' ह्या जाणिवेने पूर्वीची आत्मचरित्रे पुष्कळदा लिहिली जात होती. पूर्वीच्या आत्मचरित्रांतील लेखनाच्या स्वरूपाचाच जर केवळ विचार केला तर त्यात आत्मकथेचे केवळ निवेदन करण्याकडेच प्रवृत्ती अधिक दिसून येत होती हे लक्षात येईल. आजच्या आत्मचरित्रकारांचा भर स्वतःलाच नाना स्वरूपाचे प्रश्न विचारण्याकडे जास्त आहे. आपण अमुक वयात अमुक केले, आपण अमुक वयाचे असताना अमुक घडले, त्याचा आपल्यावर अमुक प्रकारचा परिणाम झाला, अशा प्रकारची निश्चयात्मक स्वरूपाची विधाने करण्याकडे पूर्वीच्या आत्मचरित्रलेखकांची प्रवृत्ती अधिक होती. ही स्वतःच्या जीवनातील घटितांच्या स्वरूपासंबंधीची निश्चयात्मकता आणि निःसंदिग्धता आजच्या आत्मचरित्रलेखकांत दिसून येत नाही. आपल्या जीवनाचे स्वरूप अमुक तर नसावे ना, आपण अमुक वेळी अमुक प्रकारे वागलो त्याच्या बुडाशी अमुक तर हेतू नसतील ना, अशा प्रकारची साशंकता आजच्या आत्मचरित्रात ठिकठिकाणी प्रकट केलेली आपणांस पाहावयास मिळत आहे. आपल्या जीवनाचे स्वरूप आपल्याला कळले अशा प्रकारची फुशारकी आजचे आत्मचरित्र-लेखक

कधीच मारताना दिसत नाहीत. ही जाणीव जशी पूर्वीच्या आत्मचरित्रांतून दिसत होती तशी ती आजच्या ह्या आत्मचरित्रातून दिसत नाही. आज आपल्याच जीवनाकडे परंतु शोधकाच्या, जिज्ञासूच्या दृष्टीने पाहण्याची प्रवृत्ती बळावत आहे. जीवनाच्या साधारण अर्ध्या टप्प्यावर येताच जे जीवन आपण आतापर्यंत जगलो त्याकडे प्रश्नांकित मुद्रेने वळून पाहणारा आजचा आत्मचरित्र-लेखक आणि आयुष्याच्या शेवटल्या दिवसांत आपल्या जीवनाचे सिंहावलोकन करू पाहणारा पूर्वीचा आत्मचरित्र-लेखक ह्यांच्या वृत्तीतच मूलतः फरक आहे. जीवनाचा निरोप घेताना शेवटची निरवानिरव करून आणि आपल्या आयुष्याचा जमाखर्च सादर करून एकजण जातो आहे, तर दुसरा जीवनाच्या ऐन मध्यावरच थांबून आपण आतापर्यंत जो प्रवास केला त्याकडे डोळे भरून पाहण्याचा व तद्द्वारा ' आपण खरोखर कोण आहोत ' हे पुढील प्रवासाच्या दृष्टीने जाणून घेण्याचा प्रयत्न करीत आहे. म्हणूनच ही नवी आत्मचरित्रे अधिक प्रामाणिक, जीवनांचे अधिक यथार्थ दर्शन घडवू शकणारी अशी ठरत आहेत.

ह्या आत्मचरित्रांतून पुष्कळ वेळा आपणांस जन्म, बालपण, तारुण्य, इत्यादी ठराविक कालानुक्रमानेही स्वतःच्या जीवनाचे चित्रण केलेले आढळत नाही. ह्याचेही कारण वरील वृत्तीतच सापडते. येथे लेखक हा आत्मचरित्र ' लिहीत ' नसतो, तर तो खरोखर ' आत्म-चित्र ' न्याहळीत असतो. हे आत्मचित्र यथार्थपणे आपल्या नजरेस यावे, ध्यानी यावे, एतदर्थ त्याची धडपड चालू असते, व त्यामुळेच तो ज्या अनुक्रमाने आपल्या जीवनातील काही घटनांचे चित्रण करिताना आपणांस पुष्कळदा दिसतो तो अनुक्रम म्हणजे ज्या अनुक्रमाने त्या घटना घडलेल्या असतात तो कालानुक्रम नसतो, तर त्या घटना ज्या अनुक्रमाने लक्षात घेतल्या असता आपल्या यथार्थ आत्मरूपावर एकदम प्रकाशाचा झोत पडेल असे त्याला वाटत असते तो अनुक्रम असतो. कोणती घटना कोणत्या घटनेच्या शेजारी ठेविली असताना आपल्या जीवनाच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण ठरेल हे त्याचे त्यालाच जणू एखाद्या कलावंताप्रमाणे जाणवत असते व अशा रीतीने तो आपल्या स्मृतींची गोठवण करूनच आपल्या जीवनाची चित्राकृती (pattern) आपल्या डोळ्यांपुढे आणण्याचा व म्हणून तुम्हा-आम्हा वाचकांच्या डोळ्यांपुढे उभी करण्याचा खरोखर प्रयत्न करीत असतो. ह्या त्याच्या प्रयत्नाची जाणीव आपल्यालाही

ही आत्मचरित्रे वाचताना पुष्कळदा होते, नाही असे नाही. मला तर पुष्कळदा ही असली आत्मचरित्रे वाचताना असे वाटते की, तद्द्वारा जे चित्र आपल्या डोळ्यांसमोर उभे राहत असते ते आपल्याला जितके अभिनव वाटते तितकेच त्या लेखकालाही वाटले असावे. आपल्याला ज्याप्रमाणे नवसत्यदर्शनाचा आनंद तद्द्वारा होतो त्याचप्रमाणे ते लिहीत असताना हे स्वतःबद्दलचे नव-सत्य लक्षात आल्याने झालेला आनंद लेखकाने चाखलेला असावा. लेखकाला आपल्या आत्मरूपाची जाणीव जसजशी होत जाते तसतशी ती त्याच्या लेखनाच्या द्वारा आपणांस होऊ लागते; आपल्या जीवनाची चित्राकृती (pattern) जसजशी त्याला उलगडू लागते तसतशी ती त्याच्या आत्मचरित्राच्या पानांमधून आपल्या डोळ्यांसमोर आकारू लागते. खरे आत्मचरित्र ही स्वतःबद्दलची discovery आहे. मला वाटते, येथेच आत्मचरित्राला कलेचा दर्जा प्राप्त होतो, कलेची प्रतिष्ठा प्राप्त होते. अशा प्रकारचे आत्मचरित्र ही एक उत्तम ललित कलाकृती ठरते.

ह्या नव्या आत्मचरित्रात जीवनात घडलेल्या घटनांचा कालानुक्रम आहे तसाच कायम ठेवलेला नसतो, हे जसे खरे तसेच जीवनातील ह्या घटनांचे वा प्रसंगांचे चित्रण करताना लेखकाने त्यात काही जागा तशाच कोऱ्या ठेवलेल्या असतात. त्याची स्मृती जणू ह्या घटनेवरून त्या घटनेवर झेप घेत असते. काही अर्थपूर्ण घटनांच्या ह्या समवायामुळे जीवनाचा काही विशिष्ट भाग हा एकदम प्रकाशला जातो. हा परंतु असा प्रकाश तो एकसारखा आपल्या सर्व जीवनावर टाकतोच असे नाही. तो आपले सर्व जीवन प्रकाशित करतो असे म्हणण्याऐवजी तो आपल्या जीवनावर अशा स्वरूपाचे अनेक कवडसे टाकतो किंवा टाकू शकतो असेच विधान करावेसे वाटते; आपले सर्व जीवन आपण प्रकाशित करू शकू अशी त्याची प्रतिज्ञाच नसते; हे कवडसे टाकण्याचे काम मात्र तो आस्थेने व प्रामाणिकपणे करीत असतो आणि म्हणूनच, मला वाटते, ह्या अनेक कवडशांच्या दरम्यान जे अधेमधे अप्रकाशित असे जीवनाचे भाग राहिलेले असतात तेसुद्धा मग तुम्हा-आम्हा वाचकांच्या दृष्टीने आपोआपच प्रकाशित होतात. जे प्रकाशित केलेले—किंवा खरे बोलायचे म्हणजे, झालेले असते त्याचे स्वरूपच असे असते की त्यावरून जे अप्रकाशित असते त्याचेही रूप जाणवते.

म्हणूनच अशा प्रकारच्या आत्मचरित्रातील ह्या कोऱ्या जागा, ह्या gaps मला मोठ्या सूचक वाटतात, बोलक्या वाटतात. खऱ्याखुऱ्या ललित कृतींप्रमाणे ह्या आत्मचरित्रामध्येही जेवढे सांगितलेले असते त्यापेक्षा कितीतरी पटींनी अधिक सूचित केलेले असते असेच त्याकडे पाहून म्हणावेसे वाटते.

लेखक आत्मचरित्र लिहितो, म्हणजे काय लिहितो ह्या प्रश्नाचा सदर आत्मचरित्रांच्या दृष्टीने अधिक विचार करता येण्यासारखा आहे; आपण कोण आहोत ह्याचा जेव्हा तो विचार करतो तेव्हा आपण म्हणजे आपण जे जे अनुभवले ते ते, जे जे पाहिले ते ते, ज्या ज्या ठिकाणी वावरलो ते ते, अशाच प्रकारची व्यापक समजूत तो करून चालतो; 'स्व' मध्ये तो ह्या सर्व अनुभवांचा समावेश करीत असतो व म्हणूनच ह्या आत्मचरित्रामध्ये स्थले, व्यक्ती, प्रसंग इत्यादींना एक वेगळेच महत्त्व आल्यासारखे दिसते. ह्या सर्व गोष्टींचे तो अशा रीतीने दर्शन घडविताना दिसतो, की ह्या त्यांच्या दर्शनामध्ये लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा काही भाग समाविष्ट झालेला आहे ह्याची एक प्रकारची सूक्ष्म जाणीव आपणांसही ते आत्मचरित्र वाचताना होत राहते. तो ज्या ज्या स्थली वावरलेला असतो त्या त्या स्थलाशी संलग्न अशी त्याच्या व्यक्तित्वाची एखादी बाजू असते व ती बाजू तो त्या स्थलासंबंधीच्या आपल्या स्मृती लिहू लागला की तद्द्वारा आपोआप व्यक्त होऊ लागते. ज्या ज्या व्यक्तींनी त्याच्या जीवनात प्रवेश केलेला असतो त्या त्या व्यक्तींची चित्रे जेव्हा तो आपल्या आत्मचरित्रात रेखाटू लागतो त्या वेळीदेखील ही व्यक्तिचित्रे एकाच वेळी एकापेक्षा अधिक गोष्टी साधताना दिसू लागतात. ती ज्याप्रमाणे त्या त्या व्यक्तींची चित्रे असतात त्याचप्रमाणे ती चित्रे आपल्या परीने आत्मचरित्रलेखकाच्या व्यक्तित्वावर उलटा प्रकाश टाकीत असतात. आत्मचरित्रकार ही व्यक्तिचित्रे रेखाटीत असताना अप्रत्यक्षपणे आपलेच चित्र रेखाटीत असतो. स्थलांप्रमाणे त्याच्या जीवनाशी संलग्न असलेल्या व्यक्तींशी त्याच्या व्यक्तित्वाची जी अंगे निगडित असतात ती आपोआपच ह्या व्यक्तिचित्रणाच्या द्वारा अभिव्यक्त होत असतात.

मी वरच एके ठिकाणी सूचित केल्याप्रमाणे आत्मचरित्रकार हा आत्म-चित्र रेखाटीत असताच तद्द्वारा जीवनचित्र रेखाटीत असतो व मला हे आत्मचरित्राचे एक लक्षणीय वैशिष्ट्य वाटते. प्रत्येक खरेखुरे आत्मचरित्र हे ज्याप्रमाणे

ज्या व्यक्तीने ते लिहिलेले असते त्या व्यक्तीचे जीवनचित्र असते, त्याचप्रमाणे अनेक बाबतींत ते तुमचे-माझेही जीवनचित्र असते; खरेखुरे आत्मशोधन आणि आत्मदर्शन हे जीवनावर असा काही प्रकाश टाकू शकते की, त्या प्रकाशात जीवनातील कितीतरी गूढस्थले एकदम प्रकाशित होतात व त्यामुळे आपल्याला आपल्या जीवनाचाही अर्थ लावता येऊ लागतो. एका व्यक्तीच्या जीवनासंबंधीचे आपले कुतूहल भागवणे एवढेच कार्य खरेखुरे आत्मचरित्र करीत नाही, ते तुम्हा आम्हा वाचकांसही अंतर्मुख बनविते, आत्मशोधन करावयाला लावते; आपल्या स्वतःच्या जीवनाचा गंभीरपणे विचार करावयास लावते. श्रेष्ठ दर्जाच्या वाङ्मयाच्या ठिकाणी हीच शक्ती असते.

स्टीफन स्पेंडर ह्यांचे 'World Within World' आणि आर्थर कोइस्लर ह्यांचे 'Arrow in the Blue' ही आत्मचरित्रे वाचनात आल्यावर जे विचार मनात आले ते वरील लेखात नमूद करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

थोडेसे चिपळूणकरांच्या लेखनशैलीसंबंधी

चिपळूणकरांना सरलोक्तीपेक्षा वक्रोक्तीच अधिक प्रिय आहे. वक्रोक्तीमध्ये अंगभूतच चमत्कृती असते व ही चमत्कृती आकर्षक असते. चिपळूणकरांचे लेखन चमकदार व खुमासदार वाटते ते ह्या वक्रोक्तीमुळे व तज्जन्य चमत्कृतीमुळेच. चिपळूणकरांना आवडणाऱ्या ह्या वक्रोक्तीचेही पृथक्करण केले तर असे दिसून येते की, तिच्यात उपहासापेक्षा उपरोधाचाच भाग अधिक आहे. उपरोधिक भाषण चिपळूणकरांना विशेष प्रिय आहे. ह्या उपरोधासाठी ते व्याजस्तुती, व्याजनिंदा, अन्योक्ती व अतिशयोक्ती इत्यादी विनोदसाधनांचा एकसारखा उपयोग करताना दिसतात. ही वक्रोक्ती किंवा हा उपरोध त्यांना प्रिय असण्याचे कारणही तसेच आहे. त्यांची लेखक ह्या नात्याने आपल्या दृष्टीस पडणारी भूमिका ही लढवय्याची आहे. त्यांच्या लेखनात क्रीडेपेक्षा समराचाच भाग अधिक आहे. मात्र हा समरही एका युद्धपटूचा असल्यामुळे त्यात ठिकठिकाणी व्यक्त होणारे पाटव आपले चित्त वेधून घेतल्याखेरीज राहत नाही. तेव्हा असेच म्हणावेसे वाटते की, चिपळूणकरांची लेखनक्रीडा म्हणजे आपल्या लेखणीने त्यांनी केलेली युद्धक्रीडाच आहे. ह्या क्रीडेत ते एक तर आपल्या प्रतिपक्ष्यांच्या

मतांचे खंडन तरी करताना दिसतात किंवा स्वतःच्या आवडत्या मतांचे मंडन तरी करताना दिसतात. सत्यसंशोधन करणे, अन्तर्मुख होणे, एखाद्या प्रश्नाच्या सर्व बाजू लक्षात घेण्याचा प्रयत्न करणे, एखाद्या जीवनव्यवहारातील सत्य वा तत्त्व स्वतःसाठीच शोधून काढण्याचा यत्न करणे त्यांच्या प्रकृतीला मानवत नाही व ते करण्याच्या ते कधी भरीसही पडत नाहीत. म्हणूनच ते कोठेही चर्चिकाच्या भूमिकेत आपल्यासमोर अवतरत नाहीत. त्यांची भूमिका ही सदैव प्रतिपादकाचीच राहते. ते संशयात्मे नाहीत; कोठेच नाहीत. ते निश्चयात्मे आहेत; त्यांची मते ही निश्चित आहेत. ते खंडन करतात ते त्यांच्या दृष्टीने धडधडीत असत्य ठरणाऱ्या मतांचे व मंडन करतात ते त्यांना पटणाऱ्या म्हणजे त्यांच्या दृष्टीने सत्य ठरणाऱ्या मतांचे. अशा दृष्टीने मुळातच त्यांची भूमिका ही निश्चयात्म्याची असल्यामुळे त्यांच्या खंडनमंडनाचे विषयही आपोआपच ठराविक झाले आहेत. हे विषय आले की त्यांच्या वक्रोक्तीची ती चमत्कृतिपूर्ण अशी शोभा आपल्या नजरेस पडते; परंतु ही शोभा पाहावयाला मिळण्यासाठी आपणांस फारसे ताटकळूनही बसावे लागत नाही. चिपळूणकर कोणत्याही विषयावर लिहीत असोत–ते 'गर्व', 'इतिहास', 'कालिदास', ह्यांसारख्या विषयांवर जरी लिहीत असले तरी हे ठराविक विषय कोठे ना कोठे तरी, केव्हा ना केव्हा तरी त्यात आपली डोकी वर काढल्यावाचून राहत नाहीत. प्रार्थनासमाज, आर्यसमाज, दयानंद सरस्वती, इंग्रजधार्जिणे सुधारक, ब्रह्मद्वेष्टे सुधारक, नवे विद्वान व ख्रिस्ती धर्मोपदेशक हे चिपळूणकरांचे आवडते उपरोध-विषय. हेच त्यांच्या लेखनाचे मुख्य विषय म्हणाना. चिपळूणकरांनी कोणतेही आख्यान लाविले तरी त्यांची कथा ह्यांपैकी एका मूळपदावर आल्याखेरीज राहत नाही, व तेथे ती आली म्हणजेच त्यांच्या लेखनशैलीचा खरा ढंगदार विलास आपल्या दृष्टीस पडू शकतो. मी तरी चिपळूणकरांचे लेखन आज वाचतो ते ह्या स्थळांचा आस्वाद घेण्यासाठी. अशा स्थळी मला त्यांची संकुचित विचारसरणी दिसत असते; प्रतिपक्ष्याबद्दलची असहिष्णुतेची भावनाही दिसत असते, परंतु असे असूनही तेथे आढळणारे जे वक्रोक्तिपूर्ण लेखनाचे वैभव असते ते माझे मन वेधून घेत असते. (असाच थोडासा अनुभव मला शिवरामपंतांचे लेखन वाचताना येतो.) चिपळूणकर मोरोपंतांवर लिहीत असले तरी प्रार्थनासमाजावर हल्ला चढविल्या-

खेरीज त्यांना बरेच वाटत नाही व तो हल्ला ते इतका चढवितात की, वाचकाच्या मनात संशय येतो की, मोरोपंतांवरील प्रेमापेक्षा केवळ त्यांच्या निमित्ताने प्रार्थना-समाजावर हा हल्ला चढविण्यासाठी तर त्यांनी मोरोपंतांवर लिहावयाचे ठरविले नसेल ना ? वरच मी म्हटले की, चिपळूणकर हे निश्चयात्मे आहेत; अगदी निश्चित मनाने ते लेखन करताना दिसतात. स्वतःच्या मतांबद्दल यत्किंचितही संशय त्यांच्या मनाला शिवताना दिसत नाही. आपली एक विशिष्ट वैचारिक भूमिका ठरवून त्या भूमिकेवरून ते एकसारखे लेखन करीत असल्यामुळे त्यांच्या लेखनात अभिनिवेश आपोआप आला आहे. प्रतिपक्ष्यांच्या मतांचे खंडन जसे ते अभिनिवेशाने करतात, तसेच स्वतःच्या मतांचे मंडनही अभिनिवेशानेच करतात. ह्या अभिनिवेशामुळेच चिपळूणकरांच्या लेखनाला विलक्षण परिणामकारकता प्राप्त झाली. समर हा अभिनिवेशाशिवाय शक्यच नाही. अभिनिवेश असेल तरच समर उद्भवेल. चिपळूणकरांच्या लेखनक्रीडेला युद्धक्रीडेचे स्वरूप प्राप्त झालेले आहे असे जे मी वर म्हटले ते ह्या अभिनिवेशाच्या जाणिवेनेंच; परंतु मी जेव्हा जेव्हा चिपळूणकरांच्या ह्या अभिनिवेशयुक्त लेखनाचा विचार करतो तेव्हा तेव्हा ते लेखन नसून वक्तृत्वपूर्ण असे भाषणच आहे असे मला वाटते. चिपळूणकरांच्या लेखणीत प्रभावी वाणीचे सामर्थ्य व तिची परिणामकारकता आहे. ते लिहीत नसून सावेश बोलत आहेत असाच आभास त्यांचे लेखन वाचताना होतो. त्यांच्या लेखनात एका पट्टीच्या वक्त्याचे वक्तृत्व फुलून आल्यासारखे वाटते. वक्ता बोलत असताना ज्या लकबा साधतो त्या त्या लकबा साधताना चिपळूणकर आपणाला त्यांच्या लेखनात आढळतात. ते लेखन वाचीत असताना चिपळूणकरांची ती धवधवीत मूर्ती डोळ्यांपुढे उभी राहते व ती मूर्ती आपल्या-सारख्या अनेक व्यक्तींच्या समुदायाला उद्देशून बोलत आहे असा आभास होतो. मला तर ह्या मूर्तीच्या चेहऱ्यावरील मिस्किल हास्यछटा, लटके गांभीर्य, वेगवेगळ्या संदर्भात चेहऱ्यावरील पालटणारे ते विविध मनोविकार ते लेखन वाचताना स्पष्ट दिसतात. लिहिता लिहिताच चिपळूणकर जेव्हा मध्येच 'पहा' असे वाचकांना उद्देशून म्हणतात, 'अहाहा !' 'शाबास !' अशी उद्गारवाचक अव्यये मधून वापरतात, कधी कधी तर 'ऐका, नीट लक्ष द्या !' असे वाचकांना उद्देशून बोलताना दिसतात तेव्हा हा लेखक नसून अत्यंत प्रभावी वक्ता आहे ह्याचा

चांगलाच प्रत्यय येतो आणि अशी स्थळे चिपळूणकरांच्या लेखनात अनेकदा येतात.

चिपळूणकरांनी केलेली विषयांतरे हीदेखील एखाद्या पट्टीच्या वक्त्याने केलेल्या आकर्षक विषयांतरांसारखीच वाटतात. विषयांतर करणे हा तर चिपळूणकरांच्या हातचा मळ. परंतु ह्या विषयांतराबाबतही जर थोडेसे संशोधन केले तर असेच आढळून येईल की, ह्या विषयांतरांच्या द्वाराच चिपळूणकर आपल्या आवडीच्या उपरोधविषयाकडे वळत असल्यामुळे ती विषयांतरे नसून प्रतिपादिते आहेत असाच आभास निर्माण होतो. येथेच त्यांचे वक्तृत्व विशेष खुलते. येथेच त्यांच्या चेहऱ्यावरील ते गूढ मिस्किल हास्य अधिक अर्थपूर्ण होते. येथेच शब्दाशब्दांवर जोर देत अत्यंत आत्मविश्वासपूर्वक ते बोलू लागतात. प्रतिपक्षाबद्दलची दयामाया मग कोठेही दिसत नाही. प्रतिपक्षी त्यांच्या पायाशी विव्हळत पडलेला असतो व ते विजयोन्मादाने धुंद झाल्यासारखे भासत असतात. चिपळूणकरांच्या अशा ह्या वक्तृत्वपूर्ण भाषाशैलीत स्वाभाविकच संस्कृत शब्दांचे प्राचुर्य आढळते. लांबलचक प्रचंड सामासिक शब्द वापरल्याखेरीज त्यांना बरेच वाटत नाही, असे दिसते; ' अग्नियंत्रशौंडत्व, ' ' सटावधूननपूर्वक गर्जना, ' ' मुख्यस्तंभभूत धर्मोन्नति, ' ' अवशिष्टांशभूत राजमंडळ, ' ' राज्यव्यवस्थांगभूत कारणे, ' ' कर्णदैर्ध्याचा संन्यास, ' ' कवितावनितांगभूतत्वेकरून केलेली रूपके ' अशा प्रकारचे पुष्कळदा स्वतः बनविलेले संस्कृत सामासिक शब्दप्रयोग ते नेहमीच करताना दिसतात. लेखक ह्या नात्याने त्यांची जी भूमिका आपण वर अवलोकिली त्या भूमिकेशी हे संबद्धच आहे. त्यांच्या सावेश, साभिनिवेश, आत्मविश्वासपूर्वक केलेल्या प्रतिपादनात साध्यासुध्या मराठी शब्दांचा लाग लागणे शक्यच नाही. चिपळूणकरांच्या मनाचे तसल्या शब्दांनी समाधान होणेच शक्य नाही. घवघवीत, जोरदार व ऐकणारास स्तिमित व भयचकित करून सोडणारे वजनदार संस्कृत शब्दच तेथे अधिक पसंत पडणार. त्यांची वक्रोक्तीही ह्या शब्दांनीच अधिक रंगणार, डौलदार दिसणार. असल्या वजनदार शब्दांची चिपळूणकरी वाक्यपंक्ती कागदावर लिहिली जात नसून प्रतिपक्षावर कोसळते आहे असाच आभास ती कानांवर आल्याने होतो. त्यांचे कणखर, पिळदार व्यक्तित्व ह्या वाक्यपंक्तींतून आपल्या

ठायी ठायी प्रत्ययाला येते. चिपळूणकरांचे बाळपण कृष्णशास्त्र्यांच्या जवळपास गेलेले; संस्कृत वाणीचे संस्कार त्यांच्या मनावर लहानपणीच झालेले व बिंबलेले. तेव्हा त्यांच्या वाणीत व लेखणीत गीर्वाण शब्दांचा भरणा असावा यांत काहीच नवल नाही. त्यात त्यांच्या लढवय्या भूमिकेला तर हे बाळकडू उपकारकच ठरले. त्यांचे लेखन हे त्यांच्या ठिकाणी अंगभूत असलेल्या विवादप्रवृत्तीतून मूलतः जन्मलेले. विवादकौशल्य हे चिपळूणकरांच्या रोमरोमांत भिनलेले दिसते. त्यांच्या वयाच्या मानाने त्यांच्या ठिकाणी बराच असलेला बहुश्रुतपणा ह्या ठिकाणी त्यांच्या फार उपयोगी पडतो. आपल्या तुटपुंज्याच इतिहासज्ञानाचा पण ते भरपूर व समयोचित उपयोग करून घेताना दिसतात. इतिहासही येथे त्यांच्या हातात वक्र होतो व लालित्यपूर्ण बनतो. संस्कृत सुभाषितांचा तर ते खुबीनें उपयोग करतातच, परंतु त्यांची बाजू सजविण्यासाठी नैय्यायिकांचे विविध 'न्याय 'ही त्यांच्यापुढे हात जोडून उभे राहतात. 'वृद्धप्रमदान्याय,' 'चंद्रचकोरन्याय' इत्यादींचा चिपळूणकरांनी आपल्या लेखनात केलेला उपयोग त्या लेखनाची जशी शोभा वाढवितो तशी त्याची परिणामकारकताही वाढवितो, हे झटकन लक्षात येईल. आपले म्हणणे ठासून मांडण्यासाठी किंवा प्रतिपक्ष्याच्या म्हणण्याची हास्यास्पदता उघड करण्यासाठी जसे हे न्याय त्यांच्या उपयोगी पडतात तसेच काही पोतडीतील दृष्टान्तही उपयोगी पडतात. ह्या दृष्टान्तांसाठी पंचतंत्र, हितोपदेश, इसापनीती, अरबी भाषेतील सुरस गोष्टी ही पुस्तके त्यांच्या नित्य हाताशी असतात. ही पुस्तके म्हणजे असल्या दृष्टान्तांची चिपळूणकरांची कधीच रिती न होणारी भांडारे होत. त्यांतील कोल्हे, करकोचे, सिंह आणि लांडगे शास्त्रीबुवांना त्यांच्या वाग्युद्धात चांगलीच मदत करतात.

चिपळूणकरांच्या लेखनाचा विचार करताना आपण त्यांच्या समाजसुधारणाविषयक आणि धर्मसुधारणाविषयक मतांचा विचार करीत असलो – आणि तसे करणे अपरिहार्यच असले – तरी लेखक ह्या दृष्टीने त्यांची भूमिका ही टिळक-आगरकरांच्या भूमिकेहून सर्वस्वी वेगळी आहे, हे झटकन लक्षात येते. ही भूमिका मूलतः वाङ्मयप्रेमिकाची व भाषाप्रेमिकाची आहे. चिपळूणकरांचे भाषाप्रेम ही एक स्वतःसिद्ध गोष्ट आहे. भाषेचा डौल, तिचे वैभव, तिचे सौंदर्य, तिचे पदलालित्य, तिचे सामर्थ्य ह्या गोष्टी चिपळूणकरी लेखनात पुष्कळदा

साधनापेक्षा साध्याच्याच जागी मिरवताना आढळतात – आणि ह्याची त्यांना जाणीव आहे. एवढेच नव्हे तर, ही त्यांच्या दृष्टीने एक अभिमानाची बाब आहे. आपल्या निबंधलेखनाचा उद्देश स्पष्ट करिताना व प्रत्येक वर्षाअखेरीला स्वकार्याचा आढावा घेताना त्यांनी ह्या गोष्टीचा वारंवार साक्षेपाने साभिमानपूर्वक उल्लेख केलेला आहे. आपल्या मायबोलीच्या ठिकाणी असलेली अर्थव्यक्तीची प्रकट व सुप्त शक्ती चिपळूणकर चांगलीच जाणतात : हे आपल्या भाषेसंबंधीचे 'अनुभवज्ञान' त्यांना व्यक्त करावेसे वाटते. आपल्या लेखनात स्वाभाविकच त्यांनी तिची सर्वांगीण लीला व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे व तो यशस्वी झालेला आहे असेच म्हणावेसे वाटते. चिपळूणकरांच्या लेखनात ज्याप्रमाणे संस्कृत शब्दांचे प्राचुर्य सापडते त्याचप्रमाणे अस्सल मराठी बोलीभाषेतील अनेक अर्थपूर्ण वाक्प्रचार व भाषाप्रयोगही त्यात यथेच्छ सापडतात. 'बिवलकरी काट्याने (नीतीचे) माप जोखणे,' 'परस्पर वऱ्हाडीपणा मिरविणे,' 'बाडा झोकणे,' '(अनेक विषयांची) उगीच चावाचाव मात्र करून ठेवणे,' '(ग्रंथांची) भरभर होणे,' 'साहेबी पेनाची फर्डेशाई उडविणे' इत्यादी अर्थपूर्ण भाषाप्रयोगांनी त्यांची वाणी नटलेली आहे. ह्या वाणीची मौज अशी आहे, की जसे तिला विशिष्ट अर्थबोधक संस्कृत शब्दांचे आकर्षण आहे तसेच, ज्यांना आपण आज ग्राम्य समजतो परंतु बोलीभाषेत ज्यांना अर्थव्यक्तीच्या दृष्टीने महत्त्व आलेले असते त्या 'महाचावट,' 'चावटगिरी' ह्यांसारख्या कणखर शब्दांचे तिला वावडेही नाही. उलट वादविवादाच्या भरात जेथे ह्या शब्दांचा उपयोग करणे अपरिहार्य ठरते तेथे ती त्यांचा अवश्य उपयोग करताना आढळते. तिच्यात संस्कृत शब्दांचा भरणा असला तरी ती पढिक पंडिताची शब्दबंबाळ वाणी नाही. संस्कृत शब्दांचे अलंकार आपल्या अंगाखांद्यांवर सहज व सतत लीलेनें घालून मिरविणारी ती घरंदाज व गर्भश्रीमंत अशी कुलवती आहे. चिपळूणकरांनी भाषादूषकांवर टीकास्त्र सोडलेले आहे. इंग्रजी वळणाची मराठी वाक्ये बोलणाऱ्यांवर व लिहिणाऱ्यांवर त्यांचा मोठा कटाक्ष आहे. आपल्या भाषेतील वाक्प्रचारांचा मराठी भाषिकांनी डोळस अभ्यास करावा व भाषेबद्दल एक नवी सुजाण जाणीव ह्या भाषिकांच्या मनात निर्माण व्हावी ह्या हेतूने त्यांनी 'भाषापरिज्ञान' ह्यासारखे सदर निबंधमालेत कायमचे सुरू केले व तद्द्वारा जातीने

अनेक भाषाप्रयोगांची चर्चा केली; परंतु असे असूनही इंग्रजी भाषेचा संपर्क त्यांच्याही भाषेला लागला. अनेक इंग्रजी वळणाच्या वाक्यरचनांना चिपळूणकरांनी आपल्या लेखनाच्या द्वारा रूढ केले. विशेषतः इंग्रजी मिश्रवाक्यात उपयोजितात तसली विशेषण-उपवाक्ये चिपळूणकर अगदी सरसकट आपल्या लेखनात वापरू लागले. चिपळूणकरांचा पिंड हा शास्त्र्याच्या घरात पोसलेला असला तरी तो इंग्रजी पंडिताचा पिंड होता. इंग्रजी वाघिणीचे दूध त्याने प्राशन केलेले होते. स्वाभाविकच त्यांच्या लेखनाची प्रेरणा, त्या लेखनाचे आदर्श, त्यातील लकबा, त्याची बांधणी व त्याची सजावट ह्या सर्वच बाबतींत इंग्रजीचे वर्चस्व दिसून आले ह्यात नवल नाही. चिपळूणकरांनी अनेक इंग्रजी शब्दांची व कल्पनांची भाषांतरे केलेली आहेत; त्यांतील वस्त्वैक्य (unity of action), व्यक्तिभूत मनुष्य (individual), ह्यासारखी काही कर्णकटू असली तरी एकराजक (monarchy), वातकर्षक यंत्र, निर्वायू, शब्दाक्षरांचे लेखन (spelling) बुभुक्षाप्रेरित ग्रंथ इत्यादी अनेक कर्णमधुर व अर्थपूर्ण आहेत.

परंतु चिपळूणकरांच्या लेखनशैलीचा, त्यांच्या भाषेचा किंवा एकंदर मतप्रतिपादनाचा विचार करताना एका गोष्टीकडे आपले कधीच दुर्लक्ष होता कामा नये व ती गोष्ट म्हणजे त्यांचे वय. त्यांचे सर्व लेखन बावीस ते बत्तीस ह्या वयात म्हणजे ऐन तारुण्यात झालेले आहे. त्यामुळे त्यात तारुण्यसुलभ अशा गुणदोषांचे गंमतीदार मिश्रण आहे. त्यातील अभिनिवेश, त्यातील खोचक व निर्दय वक्रोक्ती, त्यातील बंडखोरी, खंडनमंडनाची विलक्षण हिरीरी, एखाद्याच विषयाचा एकसारखा पिच्छा पुरविण्याची त्यात दिसून येणारी मनीषा, अतिरेकी मनोवृत्ती, ज्ञानप्रदर्शनाची व ज्ञानदानाची थोडीशी बालिश आवड, आपले तेच खरे समजण्याची हटवादी वृत्ती, भोळसट निश्चयात्मकता व आत्मविश्वास, विवादाची अखंड खुमखुमी, स्वतःच्या कर्तृत्वावर स्वतःच खूष होण्याची प्रवृत्ती, थोडक्याशा तपशिलावरून सिद्धांत काढण्याची घिसाडघाई, साधनाला साध्यापेक्षाही अधिक महत्त्व देण्याकडे असणारा मनाचा कल, इत्यादी सर्व गोष्टींचा संबंध इतर अनेक विचारांप्रमाणे त्यांच्या ह्या वयाकडेही विशेषत्वाने जातो. हे वय ज्याप्रमाणे चिपळूणकरांच्या लेखनाला काही बाबतींत अत्यंत उपकारक ठरले त्याचप्रमाणे त्यातील विचारांचा समतोल साधण्याच्या बाबतीत ते अपाय-

कारकही ठरले. त्यांच्या ह्या लेखन-वयाकडे लक्ष दिल्यास त्यांच्या अतिरेकी मतांचा व असमंजस विचारसरणींचा अर्थ लागू शकतो व त्यांच्या लेखनशैलीत व्यक्त होणारा प्रगाढ आत्मविश्वास, जोम व पिळदारपणाही कळू शकतो.

टीकाकार केळकर

केळकरांचे जे वाङ्मयचर्चात्मक लिखाण मी वाचले त्याचे तीन ठळक विभाग पडतात. पहिल्या विभागात त्यांची साहित्य संमेलनप्रसंगी झालेली भाषणे येतात. ह्यात काही भाषणे ही साहित्य-समारंभांच्या वेळीही केलेली आहेत त्यांचा समावेश करावा लागतो. दुसऱ्या विभागात त्यांनी अनेक ग्रंथांना लिहिलेल्या प्रस्तावना येतात व तिसऱ्या विभागात त्यांचे परीक्षण-लेख लक्षात घ्यावे लागतात. हे तीन विभाग जरी म्हटले तरी आणखी एक-दोन विभाग कल्पावे लागतात. एकात त्यांनी लिहिलेले स्वतंत्र साहित्यचर्चात्मक निबंध—ह्यांतील काही निबंध त्यांनी साहित्य-संमेलनप्रसंगी वाचूनही दाखविले होते-हे येतात व दुसऱ्यात त्यांचे 'हास्यविनोदमीमांसा' ह्यासारखे लेखन येते. (त्यांच्या 'हास्यविनोदमीमांसे' चे विवेचन मला येथे कर्तव्य नाही.)

केळकरांचे हे सर्व लेखन वाचल्यानंतर प्रथम जी गोष्ट जाणवते ती म्हणजे त्यांची ज्ञानपिपासा. ज्ञान हे कोणत्याही क्षेत्रातील असो, ते ग्रहण करण्यास केळकर अत्यंत उत्सुक असतात. ही त्यांची ज्ञानसंग्रह करण्याकडे असणारी मनाची प्रवृत्ती त्यांच्या ह्या वाङ्मयविवेचनात्मक लिखाणातही दिसून येते. ह्या

लिखाणातील पुष्कळसे लिखाण हे, एखादा विषय समजून घेण्याच्या इच्छेने आपण जे वाचले ते तितक्याच उत्साहाने दुसऱ्याला समजावून देण्याकरिता लिहिलेले आहे. ह्या लिखाणपैकी पुष्कळशा लिखाणामागील केळकरांची भूमिका ही समजून घेणाराची व तितक्याच तत्परतेने समजून घेतलेले दुसऱ्यांना समजावून सांगणाराची आहे. वर्तमानपत्रकर्ते ह्या दृष्टीने त्यांच्यावर ही जबाबदारी होतीच. परंतु हे ज्ञानार्जन व ज्ञानदान करण्याचे कार्य जे केळकरांच्या हातून पार पडलेले आहे, ते आपल्यावर पडलेल्या जबाबदारीतून केवळ आपली मुक्तता करून घेण्याच्या हेतूने नव्हे. तशा दृष्टीने जर ते कार्य घडले असते, तर ते बरेच भाडोत्री स्वरूपाचे झाले असते; त्याच्यामागे जी आस्था, जी कळकळ, जो उत्साह दिसून येतो, तो मग दिसून आला नसता. केळकरांचे हे किंवा कोणतेही दुसरे लिखाण वाचताना असे दिसून येते की, त्यासाठी त्यांनी जे ज्ञान मिळविले होते ते संपादताना त्यांना अत्यंत आनंद झालेला असावा, सुख झालेले असावे; ते ज्ञान प्रथमतः केवळ ज्ञान मिळविण्याच्याच शुद्ध हेतूने मिळविलेले असावे; तसे करताना ज्याला निर्भेळ असा ज्ञानानंद असे आपण म्हणू तो त्यांनी चाखलेला असावा व मग जितक्या उत्साहाने हे ज्ञान मिळविले तितक्याच उत्साहाने त्याचे आपल्या पत्राच्या वाचकांसाठी प्रतिपादन करीत असतानाही त्याच आनंदाचा पुनःप्रत्यय त्यांनी अनुभवलेला असावा. अर्थात समजून घेणे व ते परत समजावून सांगणे ह्या दोन क्रियांच्या दरम्यान विचार करण्याची क्रिया आपोआपच येते. आपण समजून घेतलेले दुसऱ्याला समजावून सांगताना केळकर त्यात जेवढा गोडवा आणता येईल तेवढा आणीत असत; त्यावर आपल्या बहुश्रुत, अनेकढंगी, अनेकरंगी विद्वत्तेचे पाणी देऊन समजून घेतलेले ज्ञानच ते अधिक पाणीदार करून लोकांपुढे मांडीत असत. केळकरांच्या सुसंस्कृत मनोवकाशात उजळून ते ज्ञान बाहेर आले की त्याची कांती अधिकच डोळ्यांत भरण्यासारखी होई व आपणही वाचकांना काहीतरी नवीन देत आहोत ह्याचा आनंद केळकरांना मिळे.

केळकरांचे पुष्कळसे परीक्षण-लेख ह्या हेतूनेच लिहिलेले आहेत; विशेषतः 'प्रतापगडचे युद्ध,' 'मध्ययुगीन भारत,' 'ऐतिहासिक लेखसंग्रह—भाग १ ते ४' किंवा 'शिवभारत' ह्यांसारख्या इतिहासविषयक ग्रंथांवर त्यांनी लिहिलेले परीक्षण-

लेख ह्या दृष्टीने विचारात घेण्यासारखे आहेत. हे ग्रंथ वाचताना केळकरांनी ते केवळ परीक्षणबुद्धीने म्हणजे त्यातील दोषस्थळे हुडकून काढण्याच्या बुद्धीने वाचले नसून त्यांतील विषय, त्यांचे अंतरंग समजून घेण्याच्या भावनेनें वाचलेले आहेत व त्यावरील परीक्षणलेखांतही 'केसरी' च्या वा 'सह्याद्री' च्या वाचकांना त्याबाबत शहाणे करून सोडण्याचाच त्यांचा उद्देश आहे. त्या त्या ऐतिहासिक ग्रंथातील मजकूर कोणत्या स्वरूपाचा आहे, त्यातून कोणकोणती नवी ऐतिहासिक माहिती मिळण्यासारखी आहे, तत्संबंधीच्या आतापर्यंत उपलब्ध असलेल्या माहितीचे स्वरूप स्थूलमानानें कोणत्या प्रकारचे आहे व त्यात ह्या नवीन माहितीने कोणत्या प्रकारची भर घातलेली आहे, इत्यादी गोष्टींचे प्रथम वाचकांना ज्ञान करून द्यावयाचे, हाच केळकरांचा हे परीक्षणलेख लिहिताना मूळ उद्देश आहे, असे दिसून येते. आपण वाचलेल्या ग्रंथांवरून आपल्या डोक्यात आलेले नवे विचार ते पुढे मांडीत नाहीत असे नाही. परीक्षित ग्रंथाच्या विवेचनातील शंकास्थाने ते परीक्षणाच्या शेवटी नमूद करतातच; परंतु ह्या शंकास्थानांच्या मार्फत दोषदर्शन घडविणे हाच त्यांचा ते परीक्षणलेख लिहिताना मुख्य हेतू नसतो. परीक्षित ग्रंथाच्या प्रकाशनाने मराठी वाङ्मयात कोणत्या प्रकारची भर पडलेली आहे, हे त्यांच्या ह्या परीक्षणलेखावरून चांगलेच लक्षात येते व सर्वसाधारण वाचकांच्या मनामध्ये एकंदर वाङ्मयाच्या वाचनाबद्दल उत्सुकता निर्माण करण्याचे कार्यही तद्द्वारा साधते. केळकरांनी ज्या उत्साहाने व उत्सुकतेने नाना प्रकारच्या ग्रंथांचे वाचन केले, तोच उत्साह व तशा प्रकारची उत्सुकता वाचकांच्या मनात वाङ्मयाविषयी उत्पन्न करण्याचे अवघड कार्य केळकरांना सहज साधते, असेच मी म्हणेन.

केळकरांच्या ह्या ज्ञानपिपासेचे एक लहानसे उदाहरण म्हणून मी 'नवा करार' ह्या बायबलच्या 'New Testament' च्या आठवलेकृत भाषांतराचा उल्लेख करितो. केळकरांनी ह्या बहुमोल ग्रंथाचे भले मोठे परीक्षण 'सह्याद्री'-तून केले. परंतु हे परीक्षण लिहिण्यात आपला हेतू काय आहे हे केळकरांनी सुरुवातीला स्पष्ट केले आहे; त्यात ते असे म्हणतात की, बायबल हा ग्रंथ वाचण्याचे आपल्या कित्येक दिवस मनात होते. आपण त्यातील काही भाग अधूनमधून केव्हा तरी वाचलाही होता. परंतु समग्र बायबल सुसंगतपणे आपण

केव्हाच वाचले नव्हते. कॉरोनर आठवले ह्यांनी केलेल्या बायबलच्या भाषांतरा-मुळे तो योग अनायासेच जुळून आला व आपण ते भाषांतर त्याच दृष्टीने मन लावून वाचले; स्वाभाविकच ह्या समग्र वाचनानंतर आपण जे वाचले ते पुष्कळांनी मनात इच्छा असून अद्याप वाचले नसेल, ह्या कल्पनेने त्यांना समजावून सांगितले असता त्यांचा फायदा होईल असे वाटले व ह्या दृष्टीने सदर परीक्षण लिहावयाचे ठरविले. हे ठरविल्याप्रमाणेच केळकरांनी आपला परीक्षणलेख लिहिला आहे. त्यात येशू ख्रिस्ताच्या जन्मापासून अंतकालापर्यंतची हकीगत केळकरांनी आपल्या अनेक वाचकांसाठी सुसंगतपणे दिलेली असून लेखाच्या शेवटी 'नव्या करारा'तील सुभाषितवजा वचने उद्धृत केलेली आहेत. अगदी शेवटी आठवल्यांकडून झालेल्या काही भाषांतराच्या चुका त्यांनी दाखविल्या असून त्यांच्या दृष्टीने ग्रंथातील पुनरुक्ती टाळून 'नव्या करारा'-ची एक सुटसुटीत आवृत्ती काढणे कसे आवश्यक आहे ते त्यांनी समजावून सांगितले आहे. एकंदरीने 'सह्याद्री'च्या महाराष्ट्रीय वाचकवर्गाला 'नवा करार' ह्या जगन्मान्य धर्मग्रंथाचे स्वरूप काय आहे हे तर केळकरांनी ह्या परी-क्षणलेखातून सुबोधपणे दाखविले आहेच; पण त्यांच्या मनात सदर ग्रंथ वाचण्याची उत्सुकताही ते निर्माण करू शकले आहेत. एकच ग्रंथ घेऊन त्याच्या परीक्षणासंबंधीचे केळकरांचे धोरण इतक्या विस्ताराने विशद करण्याचे कारण असे की, अगदी ह्याच स्वरूपाची दृष्टी केळकरांनी आपल्या सर्व परीक्षणलेखांतून ठेविली आहे, हे नीट सूचित व्हावे. सर्वसाधारणपणे ग्रंथवाचनाची हौस वाच-कांच्या मनात उत्पन्न करणे हा जो वाङ्मयपरीक्षणाचा एक हेतू असावयास हवा, तो केळकरांच्या परीक्षणलेखात अवश्य ध्यानात बाळगला जात होता व म्हणून ह्या परीक्षणलेखांच्या वाचनाने तो उद्देश सफल व्हावयाला चांगलीच मदत होत होती. वर ज्या ऐतिहासिक विषयांवरील ग्रंथांची नावे आली त्यातील 'शिव-भारत' ह्या ग्रंथाची केळकरांनी लिहिलेली प्रस्तावना ह्या दृष्टीने अत्यंत वाचनीय आहे.

गोविंदाग्रज, तांबे, टिळक, मायदेव ह्यांच्या काव्यसंग्रहांना केळकरांनी प्रस्तावना लिहिल्या, तशा 'कीर्तन-कुमुदिनी', 'महाराष्ट्र-स्त्रीगीते' इत्यादी संग्रहांनाही त्यांनी प्रस्तावना लिहिल्या. ह्या प्रस्तावना लिहिताना केळकरांनी आपल्या

डोळ्यांपुढे त्या त्या ग्रंथाचा व ग्रंथकाराचा शक्य तितका व्यवस्थित परिचय करून देणे हेच ध्येय ठेवले होते. वामन मल्हारांप्रमाणे प्रस्तावनेच्या निमित्ताने एखाद्या वाङ्मयीन प्रश्नाची सांगोपांग चर्चा करणे हा विचार केळकरांच्या मनाला क्वचितच शिवला. नाही म्हणायला 'महाराष्ट्र-स्त्रीगीते' ह्या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत केळकरांनी थोडी विस्तारशः स्त्रीगीतांच्या स्वरूपाची चर्चा करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. "रसिक दृष्टीने पाहता, संगीतकलेचा घरगुती संसारात खराखुरा जर कोठे उपयोग झाला असेल, व्यवहारातील नैसर्गिक भाव, क्रिया व संगीत ह्यांची योग्य सांगड जर कोठे झाली असेल तर ती स्त्रियांच्या गाण्यांत होय" ह्यासारखा एखादा सुखद विचार, "गडकऱ्यांच्या 'वाग्वैजयंती'-तील काही थोडे मणी केशवसुती घाटाचे असले तरी कोल्हटकरी घाटाच्या मण्यांची संख्याच एकंदरीने अधिक भरेल, असे मला वाटते." ह्यासारखा एखादा दोषसूचक मार्मिक विचार, किंवा "तत्त्ववेत्ता हे संशोधन नीरस अशा कार्यकारणसंबंधाच्या चर्चेने करतो; आणि कवी तेच कार्य मनात एकदम स्फुरणाऱ्या सत्यतत्त्वाला काव्यवाणीच्या अल्लड उद्‌गारांनी प्रकट स्वरूप देऊन करतो" ह्यासारखे एखादे तत्त्वसूचक वाक्य ह्या प्रस्तावनांतून मधूनच वाचावयास मिळत असले, तरी एकंदरीने ह्या प्रस्तावनांचे स्वरूप परिचयात्मक आहे. त्या त्या कवीच्या काव्यातील सौंदर्य हे त्याच्या ठिकाणच्या कोणकोणत्या वैशिष्ट्यांत सामावलेले आहे, हे दाखविण्याचा प्रयत्न ते करीत व वाचकांनी त्या कवीकडून कोणत्या प्रकारच्या काव्याची अपेक्षा करावी ह्याची ते वाचकांना आपल्या प्रस्तावनाद्वारा आगाऊ कल्पना आणून देत. ह्या दृष्टीने ह्या प्रस्तावनांचे लेखन झालेले असल्यामुळे त्यांत दोषदर्शन व तत्त्वशोधन ह्यांचा भाग एकंदरीने कमी असे व गुणग्रहणाचा भागच अधिक असे.

वाङ्मयीन दृष्ट्या केळकरांच्या अत्यंत महत्त्वाच्या प्रस्तावना म्हणजे 'कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह', 'लोकमान्य टिळकांच्या आठवणी व आख्यायिका', 'लोकमान्य टिळकांचे केसरीतील लेख – भाग १ ते ४' ह्या ग्रंथांना त्यांनी लिहिलेली प्रास्ताविके होत. ह्यांतील पहिल्या म्हणजे कोल्हटकरांच्या लेखसंग्रहाला लिहिलेल्या प्रास्ताविकात अप्रस्तुत असा भाग बराच आहे. ह्यातील काही भागाला स्वतः केळकरांनीच 'अवश्य विषयांतर' असे म्हटलेले असले, तरी

ते बरेचसेंहे अनावश्यक आहे वाचताच लक्षात येते. परंतु असे असले, तरी ह्या प्रस्तावनेचे महत्त्व एका दृष्टीने विशेष आहे. त्याचे कारण असे की, लेखक ह्या दृष्टीने कोल्हटकरांची भूमिका समजून घ्यावयाला त्यांच्यासंबंधी ज्या ज्या गोष्टी माहीत असणे अगत्याचे आहे, त्यांची स्थूल नोंद केळकरांनी ह्या प्रस्तावनेच्या पूर्वार्धात केलेली असून उत्तरार्धात कोल्हटकरांच्या एकंदर लेखनाचे समीक्षण केलेले आहे. कोल्हटकरांच्या अधिकृत चरित्राच्या अभावी ह्या प्रस्तावनेतील केळकरांनी दिलेल्या माहितीला फारच महत्त्व आले आहे. आज तरी कोल्हट-करांच्या छोट्या आत्मवृत्ताशिवाय त्यांच्या वाङ्मयीन व लौकिक जीवनाचा परामर्श घेणारा ह्या लेखाशिवाय दुसरा अधिकृत लेख नाही. त्यात त्यांच्या विनोदी लेखनाला केळकरांनी वाजवीच अधिक महत्त्व दिलेले असून मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात विनोदी लेखनाची कोल्हटकरांनी कशी नवी परंपरा निर्माण केली ह्याचे अधिकृत विवेचन केले आहे. ह्या विवेचनानंतर नाटककार कोल्हटकर व टीकाकार कोल्हटकर ह्या लेखक ह्या दृष्टीने कोल्हटकरांनी स्वीकारलेल्या दोन्ही भूमिकांची केळकरांनी फोड केलेली असून ह्या दोन्ही भूमिकांतील त्यांचे गुणदोष विशद केले आहेत. ह्या निबंधाच्या शेवटी केळकरांनी 'टीका म्हणजे काय?' ह्या विषयावर आपले विचार व्यक्त केले असून, शेवटी कोल्हटकरी टीकेचे प्रकार वर्णिले आहेत. टीकाशास्त्राकडे केळकर कोणत्या दृष्टीने पाहत असत हे समजून घेण्यासाठी प्रस्तुत निबंधातील पुढील वाक्ये महत्त्वाची ठरतील. केळकर म्हणतात, "काव्य, नाटक, कादंबरी, निबंध, इत्यादी वाङ्मयसाधनांच्या योगाने मनुष्य जीवनरहस्याचा ग्रंथ लावून दाखवितो; तर टीकाशास्त्राच्या योगाने तो वाङ्मय-रहस्याचाच ग्रंथ लावून दाखवितो. कारण वाङ्मय झाले तरी ते रहस्यमयच आहे व हे रहस्य समजावून सांगितल्याशिवाय फारसे समजत नाही. ते रहस्य पुष्कळसे नियमानुबंधी आहे व ह्या नियम–प्रबंधांनाच टीकाशास्त्र म्हणतात." केळकर ह्यांचे ह्या प्रस्तावनालेखातील कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाचे मूल्यमापन हे क्वचित थोड्याफार पूर्वग्रहामुळे दूषित झालेले असले, तरी एकंदरीने कोल्हट-करांच्या समग्र वाङ्मयाचे स्वरूप स्थूल मानाने समजून घेण्यासाठी ते अत्यंत उपयुक्त आहे. ते करताना केळकरांनी आपली दृष्टी बरीच सहानुभूतिपूर्ण व निःपक्षपाती ठेवण्याचा प्रयत्न केला आहे व सर्वसामान्य वाचकांस कोल्हटकरांच्या

वाङ्मयातील गाभा कोणता हेही दाखवून दिले आहे. मात्र कोल्हटकरांना कवी ह्या दृष्टीने अधिक मान देण्याकडे जी केळकरांची प्रवृत्ती दिसून येते ती नीटशी लक्षात येत नाही. (हे असे मानण्याकडे त्यांची प्रवृत्ती का व्हावी, ह्याचे विवेचन पुढे करण्याचा विचार आहे. केळकरांची अलंकार व रस ह्यांच्या अन्योन्य-संबंधांबाबत जी सदोष विचारसरणी होती, त्या विचारसरणीतूनच ह्या असल्या मतांचा उदय झाला असावा. परंतु त्यासंबंधीचे विवेचन पुढे.)

टिळकांच्या लेखसंग्रहांना केळकरांनी लिहिलेल्या लहान लहान प्रस्तावना त्या त्या खंडातील लेखसंग्रहाचे स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीनें तर उपयुक्त आहेतच; परंतु त्यांतील तिसऱ्या खंडाच्या प्रस्तावनेत केळकरांनी जे टिळकांच्या लेखन-शैलीचे एका लहानशा परिच्छेदात विश्लेषण केले आहे तें विशेष लक्षात राहण्याजोगे झाले आहे. ह्या छोट्याशा परिच्छेदात केळकरांनी टिळकांच्या लेखनशैलीतील हव्या त्याच वैशिष्ट्यांवर नेमके बोट ठेवले आहे. केळकर म्हणतात, " टेबलाशी बसून लेख लिहिण्याची, किंवा लेखक म्हणून गाजण्याचीही टिळकांना प्रथमपासूनची हौस नव्हती, उलट कंटाळाच होता. हौस म्हणण्यापेक्षा राजकीय कर्तव्याचा एक महत्त्वाचा भाग म्हणूनच ते लेख लिहीत. तारुण्याची पहिली काही वर्षे दुसऱ्या व्यवसायात गेली असताना व लेखनव्यवसायाची आवडही विशेष नसताना, कार्यनिष्ठा व वाटेल ती गोष्ट हातात घेतली तर करीन अशी कर्तबगारी व प्रभावशाली बुद्धिमत्ता त्यांच्या अंगी होती, म्हणूनच त्यांनी असे स्फूर्तिदायक वाङ्मय निर्माण केले. लेख लिहिताना भाषा सजविण्याची अगर रंगविण्याची खटपट त्यांनी कधीच केली नाही. त्यांचा कोणताही लेख वाचताना आपल्या मनातील आशय किंवा स्फूर्तिदायक संदेश वाचकांच्या अंतःकरणात जाऊन भिनावा अशा तऱ्हेची त्यांची स्वाभाविक कळकळ त्यात दिसून येते. ह्या कळकळीमुळे येणारा साहजिक जोरदारपणा, सडेतोडपणा व उत्कटपणा हाच त्यांच्या भाषेचा अलंकार. टिळकांचे हे लेख जो तादात्म्यबुद्धीनें वाचील त्याच्या मनश्चक्षूंपुढे टेबलावर बसून हातात लेखणी घेऊन लिहीत असलेली टिळकांची मूर्ती दिसणार नाही. तर उभे राहून मोठ्या आवाजात, महत्त्वाच्या शब्दांवर जोर देऊन बोलणारी टिळकांची मूर्तीच दिसेल. बहुतेक लेखकांच्या लेखात त्यांच्या लेखणीची कुशलता हीच विशेष दिसून येते. टिळकांच्या लेखांचे

तसे नसून त्यांत अंतःकरणापर्यंत जाऊन भिडणाऱ्या सहजस्फूर्त ओजस्वी वाणीचा ओघच दिसून येतो आणि हे टिळकांचे अंतःकरण, अनेक आघात व संकटे सहन करीत असता, आरंभापासून अखेरपर्यंत सारखेच कणखर व स्फूर्तिमय राहिले, हीच टिळकांची अलौकिकता...लोकांचे मत एका विशिष्ट दिशेनें वळविण्यास अर्थातच निरनिराळ्या दृष्टींनी तत्परिपोषक असे कोटिक्रम व दाखले लोकांच्या पुढे ठेवावे लागतात. त्याप्रमाणे विशिष्ट मताचा पुरस्कार व प्रतिपक्षाचे मुद्दे सप्रमाण खोडून काढणे, इतकेंच नव्हे तर प्रतिपक्ष उपहास करीत असेल तर उलट त्याचीही उपहासास्पदता तितक्याच उत्कटतेने निदर्शनास आणणे व जेथे प्रतिपक्ष टीका करीत असेल तेथेही उलट टीका करणे, ह्या गोष्टीही क्रमप्राप्तच ठरतात. त्या करिताना टिळकांनी प्रतिपक्षाची कधीही गय केली नाही किंवा प्रतिपक्षाच्या बाजूने काय म्हणता येण्याजोगे आहे ह्याचा विचार मांडला नाही. स्वपक्ष व स्वमत पुढे मांडताना ते वकिलाच्या भूमिकेवर उभे राहिलेले असत आणि आपली बाजू मांडणे व दुसऱ्याची बाजू चूक कशी ते दाखविणे एवढेच काम ते करीत. दोन्ही बाजू सारख्याच अलिप्तपणाने पाहणाऱ्या न्यायाधीशाच्या भूमिकेवर ते सहसा आरूढ होत नसत. मात्र ह्यावरून त्यांना कोणत्याही प्रश्नाची दुसरी बाजू दिसत नसे, असे मात्र नव्हे, कारण ज्या वेळीं न्यायाधीशाप्रमाणे दुसऱ्या बाजूचा विचार पुढे मांडणे स्वपक्षाच्या दृष्टीनें आवश्यक ठरे अशा वेळीं ते तोही समतोलपणे मांडीत. सुरतेच्या बखेड्यानंतर १९०८ साली लिहिलेला 'राजकीय पक्षोपन्यास' हा लेख ह्या दृष्टीनें वाचण्यासारखा आहे."

टिळकांच्या लेखनशैलीचे तात्यासाहेबांनी अत्यंत समंजसपणे केलेले हे परीक्षण आहे. हा समंजसपणा, ही दुसऱ्याचे हृद्गत समजून घेण्याची अती तीव्र इच्छा व शक्ती तात्यासाहेबांच्या टीकालेखनात दिसून येते. ह्या त्यांच्या वृत्तीमुळे ते अनेक ग्रंथांचे सहृदय प्रस्तावनाकार होऊ शकले व परीक्षणलेखक होऊ शकले. 'लोकमान्य टिळकांच्या आठवणी व आख्यायिका' ह्या संग्रहाला तात्यासाहेबांनी लिहिलेली प्रस्तावना अशीच वाचनीय झाली आहे. त्यात आठवणींच्या महत्त्वासंबंधी लिहिताना केळकर म्हणतात की, थोरांच्या दुय्यम दर्जाच्या आठवणीदेखील यथाशक्ति स्फूर्तिदानाचे काम करितात. "सगुण पूजेचे तत्त्वच आठवणींच्या ग्रंथांच्या मुळाशी असलेले दिसून येते. देवपूजेतील सामग्री

तद्द्वारा व्यक्त होऊ शकते; असे झाले नाही तर ते चित्रण म्हणजे सदर प्रमेयाची थट्टा होते. मराठी नाटकात आणि कादंबरीत सामाजिक प्रमेयांची अशी थट्टा अनेक ठिकाणी झाली आहे. हाच मूलभूत स्वरूपाचा सिद्धान्त केळकरांनी येथे सूचित केला आहे. (येथे मला आचार्य भागवतांनी एकदा खाजगी चर्चेत इब्सेन हा हरिभाऊ आपट्यांपेक्षा कसा श्रेष्ठ ठरतो ह्यासंबंधात जे विवेचन केले होते त्याची आठवण होते. आपट्यांनी निर्मिलेल्या 'शंकरमामंजी' संबंधी बोलताना ते म्हणाले की, इब्सेनने शंकरमामंजी हे पात्र कधीच निर्माण केले नसते. एका दुष्ट रूढीच्या वा अनेक दुष्ट रूढींच्या चक्रात सापडलेल्या प्रामाणिक, पापभीरू, आपल्या सदसद्विवेकबुद्धीनुसार चालणाऱ्या व इतर सर्व बाबतींत सदाचरणी असणाऱ्या एखाद्या प्रामाणिक कर्मठाचे चित्र त्याने रेखाटले असते व त्याच्या जीवनातील शोकात्मिका चित्रित केली असती. हरिभाऊंनी आपले काम सोपे करण्याच्या गडबडीत आपल्या कलाकृतीची परिणामक्षमता मात्र कमी केली. शंकरमामंजींचा पराजय हा सनातन्यांचा पराजय होऊ शकत नाही. कारण तो सनातन्यांतील 'बलवंता' चा पराजय नाही : शंकरमामंजी हा सनातन्यांतील 'बलवंत' नाही. केळकरांची वर सूचित केलेली विचारसरणी व ही भागवतांची विचारसरणी ह्यात तत्त्वतः फरक नाही हे लक्षात येईल.)

केळकरांच्या ह्या परीक्षणलेखांचे विवेचन तसेच ठेवून मी त्यांनी वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयी जो दृष्टिकोण आपल्या बडोदे येथील साहित्य-संमेलनप्रसंगी केलेल्या अध्यक्षीय भाषणात व्यक्त केलेला आहे त्याकडे वळतो. 'कलेसाठी कला' ह्या वादाचे पुरस्कर्ते म्हणून महाराष्ट्रात जरी प्रा. ना. सी. फडके ह्यांचेच नाव विशेषत्वाने घेतले जाते, तरी प्रा. फडके ह्यांनी ह्या विषयावर जे लेखन केले त्याच्या कितीतरी अगोदर ह्या विषयाचा ऊहापोह केळकरांनी केलेला होता. आपल्या अध्यक्षीय भाषणात केळकरांनी जे अनेक प्रश्न उपस्थित केले, त्यांतच कलेच्या प्रयोजनाचा प्रश्न त्यांनी प्रथमच विशेष अगत्याने चर्चिला होता. ह्या ठिकाणी आणि ह्याच प्रश्नाची चर्चा करिताना इतर ठिकाणी केळकरांनी जी भूमिका स्वीकारली होती ती कलावाद्याचीच होती. 'कलेच्या मागे हेतुशोधनाचा गुप्तपोलिस लाविता कामा नये' हेच त्यांचे आवडीचे मत होते व ते त्यांनी हरतऱ्हेच्या मनोहर युक्तिवादाने ठिकठिकाणी प्रतिपादिले होते. केळकरांची कलेकडे

पाहण्याची ही दृष्टी बरीच निर्दोष होती. कलेच्या प्रयोजनासंबंधी जे गैरसमज पसरण्याचा संभव असतो ते दूर करण्याचे कार्य ती नीट बजावीत होती; मात्र हे गैरसमज दूर करण्याच्या गडबडीत दुसरे गैरसमज –कलेच्या स्वरूपासंबंधी – पसर-विण्याकडे जी पुढे प्रा. ना. सी. फडके ह्यांची प्रवृत्ती झाली तशी प्रवृत्ती केळ-करांच्या बाबतीत दिसून आली नाही. त्यांची कलेच्या स्वरूपाकडे पाहण्याची दृष्टी समंजसपणाची होती. तिच्यात कोणत्याही प्रकारची आत्यंतिकता नव्हती त्यामुळे कलावादी बनूनही कलेला कारागिरीचे स्वरूप देण्याची चूक केळकरां-कडून कधीही झाली नाही. त्यांनी महाराष्ट्राला वाङ्मयाच्या व कलेच्या अंतः-स्वरूपाविषयी उत्साहाने खोलवर जाऊन विचार करावयास लाविले. मला वाटते, त्यांच्या विचारसरणीचा व लेखनशैलीचा प्रा. ना. सी. फडके ह्यांच्यावर देखील काही थोडाथोडका परिणाम झालेला नाही. प्रा. फडके ह्यांचे प्रारंभीचे विवे-चनात्मक लिखाण हे केळकरांना आदर्श मानूनच केल्यासारखे दिसते. कलावादाच्या बाबतीतही प्रा. फडके ह्यांनी केळकरांच्याच मतांचा आपल्या पहिल्या भाषणातून व लेखातून विस्तार केला व पुढे अभिनिवेशाने त्याला स्वतःचे असे एक विशिष्ट रूप दिले. तेव्हा कलेचा हेतू रंजन करणे की बोध देणे, कलेचे आसन मयूर-सिंहासन की व्यासपीठ इत्यादी प्रश्नांची प्रा. ना. सी. फडके ह्यांनी जी पुढे १९३०–३२ सालांत हिरिरीने चर्चा केली तिचे उगमस्थान, तिचा मालमसाला आपणांस केळकरांच्या ह्या भाषणांत व लेखांत सापडतो असेच दिसून येईल.

आपल्या अध्यक्षीय भाषणात केळकरांनी काव्यानंदाची –प्रसिद्ध ‘ सविकल्प समाधी ’ ची – उपपत्ती मांडली. केळकरांचे हे १९२० चे भाषण म्हणजे अली-कडील वीसपंचवीस वर्षांतील मराठी टीकावाङ्मयाची गंगोत्रीच आहे असे म्हटल्यास चालण्यासारखे आहे. ह्या भाषणातून केळकरांनी वाङ्मयाकडे पाह-ण्याची जी नवी दृष्टी मराठी चिकित्सक रसिकांना दाखवून दिली, त्या दृष्टीचा परिपोषच पुढील दोन तपांत झाला, असे मला वाटते. वाङ्मयाच्या अंतर्बाह्य स्वरूपासंबंधी विचार करण्यात एक प्रकारचा आनंद आहे ही गोष्ट ह्या भाषणा-नंतरच महाराष्ट्राच्या विशेषत्वाने ध्यानात आली. वाङ्मयचर्चेबाबत एक प्रकारचे उत्साहाचे वातावरण महाराष्ट्रात निर्माण झाले. हे निर्माण करण्यात केळकरांच्याच बरोबरीने श्रीपाद कृष्णांचे साहाय्य झाले ही गोष्ट खरी; परंतु श्रीपाद कृष्णांच्या

सामान्य किमतीचीच असते. परंतु देवपूजेची भावना उत्पन्न करून देणारे अभिषेकपात्र चार आण्याचे असले तरी आंघोळीचे पाणी तापविण्याच्या पन्नास रुपये किमतीच्या बंबापेक्षा ते अधिक पवित्र व जपून ठेवावेसे वाटते! देव धुतल्यावर पुसण्याच्या वस्त्राला एक पैसाही पडत नाही, पण त्याचे धार्मिक महत्त्व स्वतः मालकाने नेसलेल्या जरतारी पीतांबरापेक्षाही अधिक ठरते!" केळकर पुढे लिहितात, "मानसिक शास्त्राचा असा नियमच आहे की, आपणांस कोणाचेही स्मरण होते, ते तत्संबंधी सगुण रूपाच्या कोणत्या तरी एका किंवा अनेक अंगांनीच होते, निर्गुण अशी आठवण होऊच शकत नाही. कारण आठवण ही ज्या मूळच्या ज्ञानसंवेदनेची पुनरुक्ती असते ते ज्ञानही सगुण म्हणजे बाह्य सृष्टीच्या साधनानें किंवा आधाराने झालेले असते. ह्या बाबतीत स्मृतिविषय हा महत्त्वाचा किंवा बिनमहत्त्वाचा ह्या भेदाने फरक पडत नाही." विवेचनाचा हाच सूर कायम ठेवून केळकरांनी प्रस्तावनेच्या पुढील भागात 'आठवणी व त्यांचे महत्त्व' ह्या विषयावर एक सुरेख निबंध लिहिला आहे व त्यात आठवणी व आख्यायिका ह्यांच्या स्वरूपांतील भेदही जाता जाता स्पष्ट केला आहे.

केळकरांनी नाटकांची जी परीक्षणे केलेली आहेत, त्यांत 'मतिविकार', 'बायकांचे बंड', 'मेनका' व 'आंधळ्याची शाळा' ह्या नाटकांची त्यांनी केलेली परीक्षणे विशेष उल्लेखनीय आहेत. ह्यांतील 'मतिविकार' ह्या कोल्हटकरांच्या नाटकाचे त्यांनी केलेले सुदीर्घ परीक्षण हेच विशेष डोळ्यांत भरण्याजोगे उतरले आहे. त्यात केळकरांची मार्मिकता जशी दिसून येते तशीच सहृदयताही दिसून येते. हे परीक्षण सर्वांगीण आहे. कोल्हटकर–भिडेप्रणीत सविस्तर परीक्षणाची पद्धत ह्या परीक्षणलेखनात केळकरांनी अवलंबिली आहे: नाटकाच्या संविधानकाचा, स्वभावचित्रांचा, भाषेचा, पद्यांचा विचार करताना तो शक्यतो सांगोपांग होईल ह्याची दक्षता बाळगली आहे. 'मतिविकार' ह्या नाटकाच्या द्वारे कोल्हटकरांना पुनर्विवाहाची इष्टता लोकांना पटवून द्यावयाची आहे ही गोष्ट केळकरांनी प्रथम स्पष्ट केली असून त्या दृष्टीने कोल्हटकरांनी संविधानकाची रचना करताना व पात्रांची योजना करताना कोणकोणत्या गोष्टींकडे अधिक लक्ष द्यावयास हवे होते, ते त्यांनी मोठ्या मार्मिकपणे

दाखवून दिले आहे. केळकरांनी ह्यासंबंधात अवलंबिलेली विचारसरणी निर्दोष आहे. परंतु तिच्यामार्फत केळकरांनी जे एक मोठे तत्त्व सूचित केले आहे त्या तत्त्वाच्या दृष्टीने मला तिचे महत्त्व विशेष वाटते. केळकरांना असे म्हणावयाचे आहे, की जेव्हा आपल्याला समाजाच्या हाडीमांसी खिळलेल्या एखाद्या रूढी-विरुद्ध नाट्यशस्त्र चालवावयाचे असते, तेव्हा त्या रूढीच्या पुरस्कर्त्याचे म्हणून जे व्यक्तिचित्र आपण रेखाटू ते त्या रूढीनुसार वर्तन करणाऱ्या दुर्बलाचे व्यक्तिचित्र असता कामा नये. ती व्यक्ती सर्व दृष्टींनीच निंद्य आहे असे जर आपण दर्शवू लागलो तर ते त्या व्यक्तीचे असत्य दर्शन होईल व मग अशा व्यक्तीचा झालेला हृदयपालट वा विनाश हा आपणांस हवा तो इष्ट परिणाम साधू शकणार नाही. कोणतेही व्यक्तिचित्र का असेना, ते अवास्तव, असत्य, खोटे, फाजील काळेकुट्ट असे कधीही रेखाटू नये. एवढेच नव्हे तर त्या त्याज्य रूढी-नुसार आचरण करणारे असे जे प्रामाणिक असतात – आणि असे अनेक असतात – त्यांतल्याच एखाद्या बलवंताचे ते स्वभावचित्र असायला हवे. ह्या बलवंताला जर पराजित करिता आले, त्याने प्रामाणिकपणाने खऱ्याखुऱ्या धर्म-बुद्धीने व सद्धेतूने प्रेरित होऊन (परंतु मूर्खपणामुळे) विशिष्ट 'अनिष्ट' रूढीला अनुसरून केलेल्या आचारपालनालाही वाईट फळे कशी आली हे जर कादंबरीकार वा नाटककार दाखवू शकला, तरच त्या विशिष्ट अनिष्ट रूढीची त्याज्यता तो लोकांस आपल्या कादंबरीच्या द्वारा वा नाटकाच्या द्वारा पटवून देऊ शकतो. केळकरांनी 'मतिविकारा' वरील परीक्षणात इतर अनेक वाङ्मयीन महत्त्वाचे मुद्दे उपस्थित केलेले असले तरी माझ्या समजुतीप्रमाणे वर उल्लेखिलेला मुद्दा, कलेचे खरे स्वरूप लक्षात घेण्याच्या दृष्टीनेही अती महत्त्वाचा ठरतो. खरी कला ही सत्यावरच आधारलेली असते. तिचे सौंदर्य, तिची परिणामकारकता, तिचे श्रेष्ठत्व हे तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या जीवनचित्रात सत्यांश किती आहे ह्यावरच मुख्यत्वेकरून अवलंबून असते. समाजजीवनातील एखाद्या प्रमेयाचे वा कूटप्रश्नाचे चित्रण करिताना त्या कूटप्रश्नामागील सत्याची संपूर्ण प्रतिती घडविण्याचे सामर्थ्य कलावंताच्या ठिकाणी असावे लागते : एवढ्यासाठी त्या प्रश्नाच्या ज्या दोन बाजू असतात त्या दोन्हीही बाजूंचे चित्रण सारख्याच तोलाचे व्हावे लागते : तरच त्यात दडलेले व मती कुंठित करणारे सत्य-नाट्य

तद्द्वारा व्यक्त होऊ शकते; असे झाले नाही तर ते चित्रण म्हणजे सदर प्रमेयाची थट्टा होते. मराठी नाटकात आणि कादंबरीत सामाजिक प्रमेयांची अशी थट्टा अनेक ठिकाणी झाली आहे. हाच मूलभूत स्वरूपाचा सिद्धान्त केळकरांनी येथे सूचित केला आहे. (येथे मला आचार्य भागवतांनी एकदा खाजगी चर्चेत इब्सेन हा हरिभाऊ आपट्यांपेक्षा कसा श्रेष्ठ ठरतो ह्यासंबंधात जे विवेचन केले होते त्याची आठवण होते. आपट्यांनी निर्मिलेल्या 'शंकरमामंजी 'संबंधी बोलताना ते म्हणाले की, इब्सेनने शंकरमामंजी हे पात्र कधीच निर्माण केले नसते. एका दुष्ट रूढीच्या वा अनेक दुष्ट रूढींच्या चक्रात सापडलेल्या प्रामाणिक, पापभीरू, आपल्या सदसद्विवेकबुद्धीनुसार चालणाऱ्या व इतर सर्व बाबतींत सदाचरणी असणाऱ्या एखाद्या प्रामाणिक कर्मठाचे चित्र त्याने रेखाटले असते व त्याच्या जीवनातील शोकात्मिका चित्रित केली असती. हरिभाऊंनी आपले काम सोपे करण्याच्या गडबडीत आपल्या कलाकृतीची परिणामक्षमता मात्र कमी केली. शंकरमामंजींचा पराजय हा सनातन्यांचा पराजय होऊ शकत नाही. कारण तो सनातन्यांतील 'बलवंता' चा पराजय नाही : शंकरमामंजी हा सनातन्यांतील 'बलवंत' नाही. केळकरांची वर सूचित केलेली विचारसरणी व ही भागवतांची विचारसरणी ह्यात तत्त्वतः फरक नाही हे लक्षात येईल.)

केळकरांच्या ह्या परीक्षणलेखांचे विवेचन तसेच ठेवून मी त्यांनी वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयी जो दृष्टिकोण आपल्या बडोदे येथील साहित्य-संमेलनप्रसंगी केलेल्या अध्यक्षीय भाषणात व्यक्त केलेला आहे त्याकडे वळतो. 'कलेसाठी कला' ह्या वादाचे पुरस्कर्ते म्हणून महाराष्ट्रात जरी प्रा. ना. सी. फडके ह्यांचेच नाव विशेषत्वाने घेतले जाते, तरी प्रा. फडके ह्यांनी ह्या विषयावर जे लेखन केले त्याच्या कितीतरी अगोदर ह्या विषयाचा ऊहापोह केळकरांनी केलेला होता. आपल्या अध्यक्षीय भाषणात केळकरांनी जे अनेक प्रश्न उपस्थित केले, त्यांतच कलेच्या प्रयोजनाचा प्रश्न त्यांनी प्रथमच विशेष अगत्याने चर्चिला होता. ह्या ठिकाणी आणि ह्याच प्रश्नाची चर्चा करिताना इतर ठिकाणी केळकरांनी जी भूमिका स्वीकारली होती ती कलावाद्याचीच होती. 'कलेच्या मागे हेतुशोधनाचा गुप्तपोलिस लाविता कामा नये' हेच त्यांचे आवडीचे मत होते व ते त्यांनी हरतऱ्हेच्या मनोहर युक्तिवादाने ठिकठिकाणी प्रतिपादिले होते. केळकरांची कलेकडे

पाहण्याची ही दृष्टी बरीच निर्दोष होती. कलेच्या प्रयोजनासंबंधी जे गैरसमज पसरण्याचा संभव असतो ते दूर करण्याचे कार्य ती नीट बजावीत होती; मात्र हे गैरसमज दूर करण्याच्या गडबडीत दुसरे गैरसमज –कलेच्या स्वरूपासंबंधी – पसरविण्याकडे जी पुढे प्रा. ना. सी. फडके ह्यांची प्रवृत्ती झाली तशी प्रवृत्ती केळकरांच्या बाबतीत दिसून आली नाही. त्यांची कलेच्या स्वरूपाकडे पाहण्याची दृष्टी समंजसपणाची होती. तिच्यात कोणत्याही प्रकारची आत्यंतिकता नव्हती त्यामुळे कलावादी बनूनही कलेला कारागिरीचे स्वरूप देण्याची चूक केळकरांकडून कधीही झाली नाही. त्यांनी महाराष्ट्राला वाङ्मयाच्या व कलेच्या अंतःस्वरूपाविषयी उत्साहाने खोलवर जाऊन विचार करावयास लाविले. मला वाटते, त्यांच्या विचारसरणीचा व लेखनशैलीचा प्रा. ना. सी. फडके ह्यांच्यावर देखील काही थोडाथोडका परिणाम झालेला नाही. प्रा. फडके ह्यांचे प्रारंभीचे विवेचनात्मक लिखाण हे केळकरांना आदर्श मानूनच केल्यासारखे दिसते. कलावादाच्या बाबतीतही प्रा. फडके ह्यांनी केळकरांच्याच मतांचा आपल्या पहिल्या भाषणातून व लेखातून विस्तार केला व पुढे अभिनिवेशाने त्याला स्वतःचे असे एक विशिष्ट रूप दिले. तेव्हा कलेचा हेतू रंजन करणे की बोध देणे, कलेचे आसन मयूरसिंहासन की व्यासपीठ इत्यादी प्रश्नांची प्रा. ना. सी. फडके ह्यांनी जी पुढे १९३०–३२ सालांत हिरिरीने चर्चा केली तिचे उगमस्थान, तिचा मालमसाला आपणांस केळकरांच्या ह्या भाषणांत व लेखांत सापडतो असेच दिसून येईल.

आपल्या अध्यक्षीय भाषणात केळकरांनी काव्यानंदाची – प्रसिद्ध ‘ सविकल्प समाधी ’ ची – उपपत्ती मांडली. केळकरांचे हे १९२० चे भाषण म्हणजे अलीकडील वीसपंचवीस वर्षांतील मराठी टीकावाङ्मयाची गंगोत्रीच आहे असे म्हटल्यास चालण्यासारखे आहे. ह्या भाषणातून केळकरांनी वाङ्मयाकडे पाहण्याची जी नवी दृष्टी मराठी चिकित्सक रसिकांना दाखवून दिली, त्या दृष्टीचा परिपोषच पुढील दोन तपांत झाला, असे मला वाटते. वाङ्मयाच्या अंतर्बाह्य स्वरूपासंबंधी विचार करण्यात एक प्रकारचा आनंद आहे ही गोष्ट ह्या भाषणानंतरच महाराष्ट्राच्या विशेषत्वाने ध्यानात आली. वाङ्मयचर्चेबाबत एक प्रकारचे उत्साहाचे वातावरण महाराष्ट्रात निर्माण झाले. हे निर्माण करण्यात केळकरांच्याच बरोबरीने श्रीपाद कृष्णांचे साहाय्य झाले ही गोष्ट खरी; परंतु श्रीपाद कृष्णांच्या

झाली ह्याचा विचार करणे थोडे मनोरंजक ठरते. केळकरांची एकंदर अभिरुची संस्कृत वाङ्मयावर व मराठी पंडित-काव्यावर मुख्यत्वेकरून पोसलेली होती. अलंकारांना ह्या काव्यात मिळालेले मानाचे स्थान त्यांच्या मनावर बिंबलेले होते. वक्रोक्तीची त्यांनाही अत्यंत हौस होती. ' उपमिती ' ह्या ज्ञानसाधनावर त्यांचा विलक्षण भरवसा होता. आपल्या लेखनातून अनेक ठिकाणी त्यांनी ह्या ज्ञान-साधनाचा उल्लेख केला आहे व त्यावरील आपला विश्वास व्यक्त केला आहे. आपल्या सर्व लिखाणात ' उपमिती ' ह्या ज्ञानसाधनाचा त्यांनीही मनमोकळे-पणाने भरपूर उपयोग केलेला आहे. केळकरांच्या भाषाशैलीबद्दल विचार कर-ताना तिच्यातील जी गोष्ट प्रथम जाणवते ती म्हणजे रूपक, उपमा, दृष्टांतादींची तिच्यात झालेली विमुक्त पखरण. केळकरांच्या उपमा घरगुती असत, असे सांगण्यात येते. त्या घरगुती तर असतच, परंतु त्याशिवाय इतरही जीवनक्षेत्रे त्यांनी व्यापिलेली असत. त्यांचे वाचन बहुविध होते. त्यांच्या आवडीचे विषयही विविध होते. त्यांची वाणी ही एका बहुश्रुताची विदग्ध वाणी होती. त्यामुळे सहज बोलताना देखील एखादा दुसरा दृष्टांन्त दिल्याशिवाय तिला बोलता येत नसावे. कोणत्याही विषयाचे विवेचन असो, केळकर ते आपल्या उपमा-दृष्टान्तांनी इतके फुलवीत की, अवघड विषयही त्यांच्या विवेचनातून सोपा बनत असे, रुक्ष विषय आपोआप रसपूर्ण बनत असे व त्या विषयाचे ज्ञान होत असतानाच वाचकाला त्यांच्या उपमादृष्टान्तादींच्या द्वारा चमत्कृतीचा आनंद आणि विविध माहिती मिळत असे. त्यांच्या लिखाणाला जे पारदर्शिकत्व (transparency) आलेले आहे, त्यात लालित्य आहे, कलाविलास आहे असे जे वाचकांना वाटते ते ह्यामुळेच. उपमिती ह्या ज्ञानसाधनाचा उपयोग केळकरांनी भरपूर करून घेतला व म्हणूनच उपमितीला—म्हणजेच अलंकाराला ते काव्याचे उत्तमांग समजू लागले. त्यांच्या स्वतःच्या मनाचा कल भावनाविलासापेक्षा कल्पनाविलासा-कडे व बुद्धिविलासाकडेच अधिक होता; स्वाभाविकच त्यांच्या काव्याच्या व्याख्येतही अजाणता त्यांचेकडून कल्पनाविलास व बुद्धिविलास ह्यांस वाजवी-पेक्षा अधिक महत्त्व दिले गेले. माणसाचे सामर्थ्य हे माणसाचे दौर्बल्य कसे ठरते ह्याचे हे एक उदाहरण आहे असे म्हणावयास हरकत नाही.

पण केळकरांच्या सर्व वाङ्मय-विवेचनात्मक लेखनातून जी मूर्ती डोळ्यांसमोर

येते ती काव्यशास्त्रविनोदात मनापासून रंगून गेलेल्या एका रसिकाची. ह्या रसिकाच्या डोळ्यांत जशी बहुश्रुतपणाची चमक आहे, विविध ज्ञानशाखांमधील ज्ञानाबद्दल पिपासा आहे त्याचप्रमाणे वाङ्मयाच्या सहवासात आपण उपभोगिलेला आनंद इतरांबरोबर परत आस्वादण्याची अपरिमित हौस आहे. ह्याच हौसेच्या पोटी केळकरांचे बरेचसे कलावाङ्मयाच्या संदर्भातील तात्त्विक विवेचनही जन्मास आले आहे; म्हणूनच त्याला कोठेही विद्वज्जडतेचा दर्प नाही. एक प्रकारच्या अनौपचारिकपणे, हसतखेळत, उपमादृष्टान्तांची पखरण करीत केळकर आपले हे तात्त्विक विवेचन करतात. त्यात कोठेही आग्रह नाही. अभिनिवेश नाही. मात्र त्यांच्याच शब्दात सांगावयाचे म्हणजे 'वाङ्मयरहस्याचा ग्रंथ लावण्याची', तो उलगडून दाखविण्याची मनःपूर्वक इच्छा आहे; म्हणूनच केळकरांच्या वाङ्मय-विवेचनात एक प्रकारची मनःपूर्वकता आली, प्रामाणिकपणा आला, जिव्हाळा आला, आत्मीयता आली. ते मुख्यतः वर्तमानपत्रासाठी झालेले असूनही कधीच वर्तमानपत्री झाले नाही : बाजारी झाले नाही. त्यांच्या अभिजात रसिकतेची छाप त्यातील शब्दाशब्दावर उमटली. एका चोखंदळ वाङ्मयाभिरुचीचा प्रत्यय त्याच्यामधून वाचकांना पदोपदी आला. वाङ्मयाइतकाच वाङ्मयासंबंधीच्या तात्त्विक चर्चेतही आनंद कसा असतो ह्याची प्रत्यक्ष ओळख मला वाटते, मराठी वाचकांना प्रथम कोणी उत्कटत्वाने करून दिली असेल तर ती केळकरांनीच. वाङ्मयचर्चेसंबंधी केळकरांनी मराठी वाचकवर्गात एकप्रकारे उत्साह निर्माण केला; त्यांना विविध वाङ्मयीन प्रश्नांबद्दल जणू जागरूक केले, आनंदाने विचार करायला लावले हे केळकरांचे वाङ्मयविवेचनात्मक कार्यही काही कमी महत्त्वाचे नाही.

तुकारामाची कविता : काही विचार

येथे येऊन गेलेल्या एका शेक्सपेरियन नाटक मंडळीने करून दाखविलेले शेक्सपिअरच्या नाटकांतील काही प्रवेश पाहिले; ते पाहत असताना जे अनेक विचार मनात आले, त्यांतील एक असा होता की, शेक्सपिअरने आपली स्वतःची अशी भर इंग्रजी भाषेमध्ये किती म्हणून घातली आहे! ज्या नाटकांतील प्रवेश मी पाहिले त्यांतील काही नाटके मी फार वर्षांपूर्वी का होईना परंतु काळजीपूर्वक वाचली होती; परंतु काही तर वाचलेलीही नव्हती; परंतु ह्या नाट्यप्रवेशांतील भाषणे ऐकताना अशी किती तरी वाक्ये, असे किती तरी शब्दप्रयोग, अशा किती तरी कल्पना कानांवर येत होत्या, की त्यांच्याशी आपला किती तरी दिवसांचा पूर्वपरिचय आहे ह्याची जाणीव मला होत होती. ज्याची मातृभाषा इंग्रजी नाही असा मी एक मनुष्य आहे; माझा जर हा अनुभव, तर ज्याची मातृभाषा इंग्रजी आहे अशा इंग्रज किंवा अमेरिकन गृहस्थाला काय अनुभव येत असेल? किती तरी अधिक पटीने त्याला हाच अनुभव येत असणार. आपण जी भाषा बोलतो किंवा लिहितो, ती घडविण्यामध्ये तिच्यातील शेक्सपिअरसारख्या लेखकांनी किती म्हणून वाटा उचललेला असतो! जे भाषाप्रयोग, वाक्प्रचार

किंवा शब्दप्रयोग आता अगदी रूढ झाल्यासारखे वाटतात, ते त्या समर्थ लेखकांनी काही शतकांपूर्वी नव्यानेच निर्माण केलेले असतात. त्या लेखकांचे वाङ्मय जसजसे अधिकाधिक लोकमान्यता पावत जाते, तसतसे हे भाषाप्रयोग त्यांच्या वाङ्मयातून लोकभाषेत अवतरू लागतात, खेळू बागडू लागतात; काही दिवसांनी स्वतंत्र घरे करून सुखाने नांदू लागतात. इतके की त्यांचा वापर करिताना त्यांच्या मूळ निर्मात्याचा विचार मग आपल्या मनाला चाटूनही जात नाही.

अशा रीतीने आपले वाङ्मयधन हे लोकधनाच्या पदवीला नेऊन पोचविण्याचे भाग्य सगळ्याच लेखकांना लाभते असे नाही. शेक्सपिअरसारख्या थोड्यांच्याच कपाळी हे भाग्य लिहिलेले असते. आपल्याकडे हे भाग्य माझ्या समजुतीप्रमाणे तुकारामाला विशेष लाभलेले आहे. तुकारामाची बरीचशी अभंगवाणी ही गेल्या तीनशे वर्षांच्या काळात महाराष्ट्रवाणीचा एक अविभाज्य घटक बनलेली आहे. गेल्या तीनशे वर्षांच्या काळात महाराष्ट्रवाणीने ह्या अभंगवाणीतून किती तरी जीवनरस स्वबलसंवर्धनार्थ शोषून घेतलेला आहे. ज्ञानेश्वर हा तुकारामापेक्षाही मोठा लेखक; परंतु हे भाग्य तुकारामाइतके ज्ञानेश्वराला लाभलेले नाही. ज्ञानेश्वरांचे नाव काढताच मराठी मन आदराने नम्र होते; परंतु त्या आदराच्या पोटी थोडी फार भीती असते. ज्ञानेश्वराशी मराठी वाचक बरोबरीच्या नात्याने बोलू बसू शकत नाही. ज्ञानेश्वरीचा रसास्वाद घेताना देखील त्याला ज्ञानेश्वरांचे दूरत्व जाणवत असते. त्यामुळे ज्ञानेश्वरीतील ओव्या त्याच्या मननाचा, चिंतनाचा, चर्चेचा विषय होतात; परंतु तो क्वचितच स्वतःशी त्या गुणगुणताना आढळतो. तुकारामाचा अभंग मात्र तो स्वतःशी गुणगुणेल. त्या आपल्या आवडीच्या अभंगातील चरण स्वतःशी गुणगुणताना त्याला कमालीचा आनंद होतो. तुकारामाबद्दल काय असेल ते असो, पण दूरत्वाची, परकेपणाची भावना मराठी मनाला स्पर्शही करीत नाही. ते मन तुकारामाबरोबर नाचाबागडायला, हसायला आणि रडायला सदैव तयार असते. तुकाराम हा आपल्यापैकीच एक आहे, तो पुष्कळदा आपलेच विचार, विकार बोलून दाखवीत आहे, आपल्याचसारखा वैतागत आहे, संतापत आहे, मधूनच प्रसन्न होत आहे, जे आपल्याला काही केल्या साधत नाही ते त्याने साधलेले असले – अगदी यशस्वीपणे साधलेले असले – तरी ते साध-

ताना त्याला आपल्यासारखेच अतोनात कष्ट पडलेले आहेत हे त्याला जाणवते व म्हणूनच तुकाराम त्याला जवळचा वाटतो. ज्ञानेश्वर हा मराठी वाचकांसमोर ' लहानाचा मोठा ' होत नाही. तो ' मोठा ' होऊनच त्याच्यासमोर अवतरलेला आहे. तो कधी तरी ' लहान ' होता, हे कबूल करायला मराठी मन तयारच होत नाही. तेव्हा ज्ञानेश्वर त्याच्या नितांत आदराचा विषय झाला तरी तुकाराम हाच त्याच्या जिव्हाळ्याचा विषय बनतो. तुकोबाच्या अभंगवाणीने हे जे मराठी मनाला स्वतःकडे आकर्षून घेतले आहे त्याला इतर भाषांतील वाङ्मयातही जोड सापडणे जरा कठीण आहे. त्याचे एक गमक असे आहे, की तुकोबांच्या ह्या अभंगवाणीचे आकर्षण जसे सुशिक्षिताला आहे, तसेच अशिक्षितालाही आहे, जसे शहरी मनाला आहे, तसेच–नव्हे, किती तरी पटीने अधिक – खेडेगावातील मराठमोळ्या मनालाही आहे. असे भाग्य जगातील किती लेखकांच्या वाट्याला येते? सामान्यांच्या आणि असामान्यांच्या प्रेमादराचा आणि कुतूहलाचा एकाच वेळीं विषय होण्याचे हे भाग्य! वारकऱ्यांच्या दिंडीतून ध्वजपताका हातांत घेऊन जाणारे लक्षावधी अशिक्षित स्त्रीपुरुष ज्याप्रमाणे ह्या अभंगवाणीत रंगून जातात, त्याचप्रमाणे भांडारकर, रानड्यांसारखे व्यासंगी व बुद्धिमान विद्वानही त्या अभंगवाणीचा रसास्वाद घेऊ पाहतात, तिच्यावर भाष्य करताना आढळतात. तुकारामाच्या अभंगवाणीला लाभलेले हे भाग्य खरोखरच अपूर्व आहे.

असे आहे म्हणूनच महाराष्ट्र-वाणीला ही अभंगवाणी समृद्ध करू शकली आहे. तुकारामाच्या अभंगातील किती तरी चरण, अर्धचरण, शब्दप्रयोग, कल्पना व भाषाप्रयोग आपल्या हरघडीच्या बोलीभाषेत अवतरलेले आहेत: त्यांतील कित्येकांना सुभाषितांची योग्यता प्राप्त झालेली आहे: ' कळवळ्याची जाती। करी लाभाविण प्रीति,' ' मोलें घातलें रडाया, नाहीं आसूं आणि माया,' ' तुका म्हणे बरवें जाण। व्हावें लहानाहुनि लहान,' ' जे का रंजले गांजले। त्यांसी म्हणे जो आपुले। तोचि साधु ओळखावा। देव तेथेंचि जाणावा', ' कोडियाचें गोरेपण। तैसें अहंकारी मन ' असे तुकोबांच्या अभंगांतील किती तरी चरण ह्या ठिकाणी माझ्या मनात येतात. ' ढेकणाच्या संगें हिरा तो भंगला', ' आंधळ्यासी जग अवघेंचि आंधळे', ' दया, क्षमा, शांति। तेथें देवाची

वसति ', ' अवघें पोटासाठीं ढोंग । तेथें कैंचा पांडुरंग ', ' जगाच्या कल्याणा संतांच्या विभूति ', ' साहोनिया टाकी घाये । पाषाण देवचि झाला पाहें ', ' ज्याचें जया ध्यान, तेंचि होय त्याचें मन ', ' भयाचिये पोटीं दुःखाचिया राशी ', ' निश्चयाचें बळ, तुका म्हणे तेंचि फळ ', — एकामागून एक आठवणाऱ्या ह्या तुकोबांच्या उक्ती आता तुकोबांच्या राहिल्या नसून तुमच्याआमच्या बनलेल्या आहेत. त्यांमधून जे विचार किंवा ज्या कल्पना व्यक्त झालेल्या आहेत व होत आहेत, त्या व्यक्त करताना आता आपणांस ह्या उक्तींचा उपयोग केलाच पाहिजे; आपण जर तो केला नाही किंवा करताना चुकलो तर आपल्या अभिव्यक्तीमध्ये फार मोठी उणीव राहून गेली असेच आपणांस वाटते व पुष्कळदा ऐकणारालाही वाटते. त्या कल्पनांची आणि विचारांची ती तुकोबांनी आपल्या शिक्क्याची पाडलेली नाणीच आहेत. ती नाणी वापरल्याशिवाय हा कल्पनाव्यापार किंवा विचारव्यापार चालावयाचाच नाही. ' त्याने संसार पाठमोरा केला आहे ', ' सत्याला पाठपोट नसते ', ' जो जगाचे आघात सोसतो तोच संत ', ' आलिया भोगासी असावें सादर । देवावरी भार घालूनियां ', ' आम्ही ज्ञानाचे आंधळे भारवाही आहोंत ', ' शुद्ध बीजापोटीं । फळें रसाळ गोमटीं ', ' आम्ही आता फक्त उपकारापुरते मागे उरलो आहोत ', ' अमुक गृहस्थ म्हणजे दारोदार भीक मागणारे लोभाचे मांजरच होत ', ' टाकीचे घाव सोसल्याविना देवकळा येत नाही ', ' आळशावर गंगा आली ' असे नाना प्रकारचे भाषाप्रयोग करताना आपण तुकारामाचीच भाषा बोलत आहोत, ह्याची पुरेशी जाणीवही आपल्याला नसते; इतके हे भाषाप्रयोग मराठीशी – म्हणजे आपल्या मायबोलीशी – एकरूप झालेले आहेत.

परंतु तुकोबांच्या अभिव्यक्तीतच असे काही तरी आहे की, ज्यामुळे तिला सुभाषितांची योग्यता स्वाभाविकच प्राप्त होते; थोडक्या आणि अत्यंत अर्थपूर्ण शब्दांत खूपसा अर्थ – नव्हे, अनेक विश्वव्यापक अनुभवसत्ये – व्यक्त करण्याची शक्ती तर तिच्यामध्ये आहेच, परंतु त्याशिवाय असे की ती छंदोबद्ध असल्यामुळे सुभाषिताला आवश्यक अशी अंतर्बाह्य सुव्यवस्था आणि तालबद्धताही तिजमध्ये आहे; त्यामुळेच ती कानांवर पडताच तेथे घर करून राहू इच्छिते. त्यांच्या सर्वच अभंगांतील भाषेत हा व्यापक सत्याभिप्राय आणि ठसकेदारपणा आपणांस

असते. ह्याही अभंगाचा शेवट ‘जाणिजेतें येणें अनुभवें’ ह्याच शब्दांनी करताना तुकाराम दिसतो, ते उगीच नव्हे. तुकारामाच्या उपदेशवाणीलाही काव्यात्मकता येते ती ह्यामुळेच.

तुकारामाच्या अभंगवाणीचा प्राण म्हणजे तिच्यामागील प्रबल आत्मनिष्ठा. ह्या आत्मनिष्ठेनेच त्याच्या वाणीला तिची काव्यात्मता व प्रत्ययकारकता प्राप्त करून दिली आहे. तुकारामाच्या अभंगवाणीतील शब्द कानांवर पडत असताना तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या भावविचारांचा प्रामाणिकपणा पटल्यावाचून राहत नाही. त्यामुळे त्या वाणीचे शब्द एकदम आपल्या हृदयाला जाऊन भिडतात. त्यातील प्रांजलपणा (ring of sincerity) आपल्या मनाला एकदम पटल्याखेरीज राहत नाही. तुकारामाचे अभंग हे खरोखरच आत्मप्रकटीकरणार्थ जन्मलेले आहेत. त्याचे विविध स्वरूपाचे आत्मानुभवच त्या अभंगांतून अविकृतपणे प्रकट झालेले आहेत. ह्या आत्मप्रकटीकरणाच्या दृष्टीनेच ज्ञानेश्वर वा केशवसुत ह्यांच्याप्रमाणे तुकारामालाही शब्दांचे महत्त्व पटलेले आहे :

आम्हां घरीं धन शब्दांचींच रत्नें, शब्दांचींच शस्त्रें यत्न करूं
शब्दचि आमुच्या जीवाचें जीवन, शब्दें वाटूं धन जनलोकां;
तुका म्हणे पहा शब्दचि हा देव, शब्देंचि गौरव पुजा करूं.

ह्या शब्दांनी तुकाराम आत्मप्रकटीकरणाच्या ह्या श्रेष्ठ दैवी साधनाचा मोठ्या साक्षेपाने उल्लेख करताना आढळतो. परंतु शब्द हे शेवटी तुकारामाच्या अभंगात साधनच राहतात. ते साध्याच्या जागी कधीच सिरवताना दिसत नाहीत. तुकाराम हा शब्ददास नाही; एवढेच नव्हे तर शब्ददासांचा त्याला मनापासून तिटकारा आहे. ‘बोलतसें जैसें बोलवितो देव। मज हा संदेह कासयाचा,’ ‘आवडेल तैसें तुज आळवीन,’ ‘आपुलिया बळें नाहीं मी बोलत, सखा कृपावंत वाचा त्याची’ असे तो आपणांस वारंवार बजावून सांगताना दिसतो. आपल्या लेखनाचे कर्तृत्व तो स्वतःकडे घेत नाही. ह्याचा अर्थच असा की आपण लेखन करीत आहोत ह्याची कलाहीन जाणीव अशी त्याला नाही. त्याच्या अभंगांत अप्रस्तुताला, अलंकरणासाठी केलेल्या अलंकरणाला, शब्दपांडित्याला स्थान नाही ह्याचे कारण हेच आहे. परंतु तुकारामाची आत्मनिष्ठा म्हणजे काय? तुकारामाच्या अभंगांतून ही आत्मनिष्ठा

दिसून येते म्हणजे काय दिसून येते? तुकाराम ज्या अनुभवविश्वाचे प्रकटीकरण करतो, त्या अनुभवविश्वाचे स्वरूप काय आहे? इत्यादी प्रश्न येथे एकामागून एक डोळ्यांपुढे येतात. तुकारामाच्या ह्या अनुभवविश्वाचा विचार करू लागलो की, हे लक्षात येते की, तुकाराम हा जसा खऱ्याखुऱ्या अर्थाने अंतर्मुख आहे तसाच बहिर्मुखही आहे. तो आत्मपरीक्षण करतो, अत्यंत कठोर असे आत्म-परीक्षण करतो. अशा रीतीने आत्मपरीक्षण करीत असताना आढळलेली सर्व अनुभवसत्ये डोळे भरून न्याहाळतो व त्यांचे स्वरूप नीट दृष्टीसमोर यावे म्हणून जणू ती शब्दरूपाने अभिव्यक्त करितो. आत्मपरीक्षणात, आत्मशोधनात दंग झालेला तुकाराम आपणांस त्याच्या कितीतरी अभंगांतून दिसतो. परंतु तो ज्याप्रमाणे आत्मशुद्धीसाठी हे कठोर आत्मपरीक्षण करताना दिसतो, त्याच-प्रमाणे आपल्या भोवतालच्या बहुढंगी व बहुरंगी जगाचेही परीक्षण करताना आढळतो. हे परीक्षणही त्याने तितक्याच कठोर सत्यजिज्ञासेने केलेले असते व तेथेही जी अनुभवसत्ये त्याच्या हाती लागलेली असतात त्यांना शब्दरूप देतान तो अलंकरणाच्या फारशा भानगडीत पडत नाही. तेथेही त्याच्या अभिव्यक्तीतील सरलत्व जाणवते. तुकारामाच्या अभिव्यक्तीत जशी लाचारी नाही; तसेच औद्धत्य नाही; जसे खोटे सौजन्य नाही, तसाच दर्पही नाही; जशी आत्मप्रौढी नाही, तशीच भीरुताही नाही. त्याला सत्यजिज्ञासा आहे, परंतु तो संशयात्मा नाही. ' मऊ मेणाहुनि आम्ही विष्णुदास । कठीण वज्रास भेदूं ऐसे ' असे जेव्हा तो म्हणतो, तेव्हा तो स्वतःचे वास्तव–चित्र रेखाटीत असतो. आपल्या अभंगात आपल्या मनाची उद्विग्नता तो जितक्या प्रांजलपणे व्यक्त करताना दिसतो, तितक्याच प्रांजलपणे ब्रह्मानंदाने झालेली आपल्या मनाची उत्फुल्ल वृत्तीहा तो व्यक्त करतो. निष्ठुर आत्मपरीक्षण आणि तितकेच कठोर समाज-परीक्षण त्याच्या अभंगात आढळते. आत्मतत्त्व ओळखल्यामुळे त्याच्या वाणीत एकाच वेळी विलक्षण मृदुता आणि आत्मसामर्थ्यप्रतीती ह्या दोन्ही वृत्ती व्यक्त होताना आढळतात. ह्या विविध वृत्तींचे दर्शन घडविणाऱ्या त्याच्या विविध अभंगांतून व्यक्त होणारे त्याचे व्यक्तित्व मात्र मोठे एकसंध आहे; त्यात जो सकृद्दर्शनी वरवरचा विरोध दिसतो, त्या विरोधानेच त्याला स्वतःची अशी वेगळी रंगत आणलेली आहे. स्वतःवर चिडलेला आणि ' ब्रह्मानंदी लागली

टाळी ', अशा अवस्थेप्रस्त पोचलेला, ' सर्वांभूतीं देव ' ह्या जाणिवेने भूतमात्राकडे समदृष्टीने पाहणारा व त्याच ' भूतां ' पैकी काहींवर आग पाखडणारा आणि संतापून त्यांचा दंभस्फोट करू पाहणारा, मेणाहून मऊ मनाने विठोबा माउलीला आळविणारा आणि त्याच माउलीशी कडकडून भांडणारा अशा तुकारामाच्या भावजीवनातील विविध विरोधी छटा, त्याच्या अभंगांतून प्रकट होणारे त्याचे व्यक्तिचित्र मोठे जिवंत व बोलके करतात. हा एकच तुकाराम आहे हे आपणांस पटते. अध्यात्मक्षेत्रातील अत्युच्च पदवीला पोचलेला तुकाराम आपल्याला सदैव जवळचाच वाटतो तो ह्यामुळेच. तुकारामाची अभंगवाणी म्हणजे तुकारामाचे आध्यात्मिक आत्मचरित्र आहे. अध्यात्ममार्गाच्या बिकट प्रवासात त्याच्या अनुभवाला आलेले सगळे टप्पे तिच्यात प्रतिबिंबित झाले आहेत. त्यात अत्यंत क्षुद्र अनुभवांच्या जोडीला अत्यंत उदात्त अनुभव आहेत. क्वचित मनाची दोलाचल वृत्ती आहे, तशीच मनाची खंबीरताही आहे. ' रात्रंदिवस आम्हा, युद्धाचा प्रसंग ' असे म्हणताना तुकाराम खरे तेच बोलतो आहे; आपल्या विकारांशी आणि भोवतालच्या जगाशी तुकाराम एकाच वेळी लढत आहे. आपण ' विठ्ठलाचे गाढे वीर ' आहोत ही अत्युक्ती नाही. ते एक भावसत्य आहे. ह्या सर्व युद्धाचा चित्रपट त्याच्या अभंगवाणीतून जेव्हा आपल्यासमोर उलगडला जातो, तेव्हा त्याचे कणखर व्यक्तित्व आपले मन मोहून टाकते. त्याच्या मुखातून बाहेर पडणाऱ्या शब्दाशब्दांसाठी आपले कान आतुर होतात. मग त्या शब्दपंक्तीत अलंकार किती आहेत ह्याचा विचार करायला आपल्याला वेळ नसतो. त्यांतून डोकावणारे विशाल मन आणि प्रांजल अंतःकरण आपले मन स्वतःकडे झटकन आकर्षून घेते. कवित्वाच्या पुस्तकी कसोट्या येथे लटक्या पडतात. त्या आपल्याला फारशी मदत करीत नाहीत. एवढेच नव्हे, तर त्यांचा विचार करणेही त्या वेळी आपणांस कसेसे वाटते.

परंतु असे असले तरी तुकारामाच्या कवित्वशक्तीचे आणि त्याच्या कल्पनाविश्वाचे स्वरूप लक्षात घेणे आवश्यक आहे. तुकारामाच्या अभंगात दृष्टान्त आणि रूपक ह्या दोन अलंकारांचाच भरणा विशेषत्वाने आढळतो. त्यातल्या त्यात दृष्टान्तावरच तुकारामाच्या कल्पनाशक्तीची भिस्त अधिक दिसते. परंतु तुकारामाच्या ह्या दृष्टान्तांनी व्यापलेले अनुभवविश्व लहान नाही : प्राणि-

सृष्टी, निर्जीव पदार्थसृष्टी, जीवसृष्टी, वनस्पतिसृष्टी ह्या सर्वच सृष्टींमध्ये त्याची प्रतिभा संचारताना दिसून येते. माणसांच्या सांसारिक अनुभवांचे विश्व हे तर तिचे मोठे आवडते विहारस्थल आहे. तेथे ती एकसारख्या भराऱ्या मारीत असते. तुकारामाचे कोणतेही पाच-पंचवीस अभंग वाचले तरी ही गोष्ट लक्षात येण्यासारखी आहे. आपल्या आवती-भोवतीच्या जीवनातील नानाविध अनुभव तुकारामाची प्रतिभा आपल्या भावाभिव्यक्तीसाठी वेचीत असते. ह्या अनुभवांबरोबरच आपल्या वाणिज्य-व्यवसायातील अनुभवांचाही तुकाराम स्वाभाविकच वारंवार उपयोग करताना आढळतो. पुढील रूपकांसारखी वाणिज्य-व्यवसायावर आधारलेली रूपके तुकारामाच्या अभंगांत अनेक आढळतात :

भरणी आली मुक्त पेठा, करा लाटा व्यापार;
उधार घ्यारे उधार घ्यारे अवघे या रे जातीचे;
येथें पंक्तिभेद नाहीं; मोठें कांहीं लहान;
तुका म्हणे लाभ घ्यावा, मुद्दल भावा जतन.

आशाबद्ध वक्ता आणि आशाबद्ध श्रोता ह्यांच्याविषयी बोलताना तुकोबा म्हणतात, "माप आणि गोणी, तुका म्हणे रितीं दोन्ही"; आपल्या आयुष्याला 'माप लागले' आहे.

सांठविला वाण, पैस घातला दुकान
जें ज्या पाहिजे जे काळीं, आहे सिद्धचि जवळी,
निवडिलें साचें, उत्तम मध्यम कनिष्ठाचें;
तुका बैसला दुकानीं, दावी मोला ऐसी वाणी.
बरवें दुकानीं बैसावें, श्रवण मनन असावें
सारअसाराचीं पोतीं, ग्राहिक पाहोनि करा रितीं;
उगेचि फुगवूं नका गाल, पूर्ण सांठवाल माल;
सत्य तराजू पैं धरा, नका कृत्रिम विकरा;
तुका झाला वाणी, चुकवुनि चौऱ्यांशींच्या खाणी.

अशा किती तरी परीने त्याची प्रतिभा व्यवसायक्षेत्रातील त्याच्या अनुभवांचा उपयोग करून घेताना आढळते. युद्धाचे रूपक हे एक तुकारामाचे आवडते रूपक आहे. आध्यात्मिक ध्येयसिद्धीच्या मार्गावरील आपले अनुभव तुकाराम पुष्कळ

ठिकाणी युद्धाच्याच परिभाषेत व्यक्त करताना आढळतो. आपली आध्यात्मिक भूमिका व्यक्त करितानाही तुकाराम वीरोचितच भाषा वापरताना दिसतो. ' मनपवनतुरंगा 'वर आरूढ झालेले, ' हातीं नामाची फिरंग ' घेतलेले, ' वारु चहूं खुरीं चालवून, यमपुरीं घाला घालूं ' पाहणारे, ज्यांचे ' पेणें ' वैकुंठच आहे असे ' आम्ही रामाचे राऊत, झुंझार वीर ' आहोत ' धर्माचें पाळण, करणें पाखांडखंडण, हेंचि आम्हा करणें काम, बोज वाढवावें नाम ' व एवढ्यासाठी ' आपण तीक्ष्ण उत्तरें, हातीं घेऊन बाण ' फिरत आहोत,

भक्तिसुखें जे मातले, ते कळिकाळा शूर झाले;
हातीं बाण हरिनामाचे, वीर गर्जती विठ्ठलाचे;
महादोषां झाला त्रास, जन्ममरणां केला नास;
सहस्रनामाची आरोळी, एक एकाहूनी बळी,
नाहीं आणिकांचा गुमान, ज्याचें अंकित त्यावांचून,

असे आपण विठ्ठलाचे ' गाढे वीर ' आहोत, असे स्वतःचे व स्वतःसारख्या विष्णुदासांचे वर्णन तुकारामाने आपल्या अभंगांत अनेक ठिकाणी केले आहे. ही सर्व रूपके मोठी नीटस आहेत. अभिप्रेत कल्पनाचित्र आपल्या डोळ्यांसमोर निर्माण करण्याचे त्यांत सामर्थ्य आहे. युद्धाप्रमाणेच तुकाराम समुद्र, भरती, तारू, शिडे, तुफान इत्यादींचा उपयोग करूनही अनेक रूपके साधताना दिसतो :

लागलें भरतें, ब्रह्मानंदाचें वरतें,
झाला हरिनामाचा तारा, सीड लागलें फरारा;
बैसोनी सकळ, बाळ चालले गोपाळ;
तुका म्हणे वाट, बरवी सांपडली नीट.

विशेषतः ब्रह्मानंदाचे दर्शन घडविताना तुकारामाची प्रतिभा ह्या रूपकांचा आश्रय घेताना आढळते. युद्धरूपकाइतकीच जमीन, ती नांगरून वखरून तयार करणारा शेतकरी, तिच्यातून निघणारी विविध पिके ह्या कल्पनाचित्रावर आधारलेली अनेक रूपकेही तुकोबांच्या अभंगात आढळतात. चित्तशुद्धीवर तुकोबांनी आपल्या सर्व अभंगवाणीत जो भर दिलेला आहे तो लक्षात घेता ही रूपके कोणत्या संदर्भात उपयोजिलेली असावीत ते विशद करण्याची जरुरी नाही.

तुकारामाच्या रूपकदृष्टान्तांतून अभिव्यक्त झालेल्या अनुभवविश्वाचे आपणांस

यापेक्षाही अधिक सुव्यवस्थित वर्गीकरण करता येऊ शकेल. परंतु तुकारामाच्या कवित्वाचे स्वरूप समजावून घेण्याच्या दृष्टीने त्याला इतके महत्त्व नसून ह्या दृष्टान्तरूपकादींची अभिव्यक्ती कशी झाली आहे, ह्या अभिव्यक्तीची वैशिष्ट्ये काय आहेत, तिच्यात कितपत नीटसपणा व रेखीवपणा आहे, ह्या प्रश्नांना महत्त्व आहे. तुकाराम कवी असला, म्हणजे तो आपले विविध स्वरूपाचे भावानुभव तुमच्या आमच्यासमोर शब्दद्वारा सगुण, साकार करू शकत असला, तरी त्याच्या लेखणीत किंवा वाणीत ज्ञानेश्वराची अंगभूत कलात्मकता नाही. ज्ञानेश्वराच्या कोणत्याही पाचपंचवीस ओव्या वाचल्या असता त्यांतून अभिव्यक्त झालेला भावगर्भ विचार ज्याप्रमाणे आपल्या डोळ्यांसमोर मूर्तिमंत उभा राहतो त्याचे आपणांस जणू प्रत्यक्ष दर्शनच होते, त्याचप्रमाणे तो ज्या शब्दच्छटांतून मूर्त रूप धारण करीत असतो त्या शब्दच्छटांचे औचित्य, त्यांचे सौंदर्य, त्यांचे विविध स्वरूपांच्या संगती (harmonies) निर्माण करण्याचे सामर्थ्य ह्याही गोष्टी आपणांस उत्कटत्वाने जाणवत असतात. ज्ञानेश्वराची कल्पनाशक्ती जी कल्पनाचित्रे किंवा ज्या प्रतिमा शब्दद्वारा आपल्यासमोर निर्माण करीत असते, त्या जशा बोलक्या असतात, अत्यंत सूचक असतात, भावगर्भ आणि विचारगर्भ असतात, त्याचप्रमाणे त्यांचे व्यक्तिगत गोचर रूपही अत्यंत सुंदर, गोंडस असते. त्यांच्याकडे पाहताच मनाला त्यांच्या रूपाचा मोह पडावा इतके ते रूप प्रमाणबद्ध, सुसंगत व आकर्षक असते; म्हणूनच ज्ञानेश्वरी वाचताना पुष्कळदा आपण ह्या सुबक कल्पनाचित्रांवरच रेंगाळत राहतो, त्यांतुन ओसंड-णाऱ्या सौंदर्याचेच आकंठ पान करीत बसतो. ज्ञानेश्वरी वाचताना missing the wood for the trees हा अनुभव पुष्कळदा आपल्या वाट्यास येतो तो ह्यामुळेच. ' बोली अरूपाचे रूप दावीन, ' ' अतींद्रिय ते भोगवीन इंद्रियाकरवी ' ही प्रतिज्ञा ज्ञानेश्वर खरोखरच सर्वार्थाने खरी करून दाखवितात. तुकारामाच्या वाट्याला असली प्रभावी कल्पनाशक्ती व तिच्याशी संबद्ध असणारी नेटकी शब्दशक्ती आलेली नाही. ज्ञानेश्वरांच्या कल्पनाशक्तीइतके तुकारामाच्या कल्पना-शक्तीला सौंदर्यबुद्धीचे बाळकडू मिळालेले नाही; त्यामुळे तिचा विलास हा ज्ञानेशांच्या कल्पनाशक्तीच्या विलासाप्रमाणे अगदी सहजगत्या आपल्याला आकर्षून घेऊ शकत नाही. तिच्या विलासात एक प्रकारचा रांगडेपणा आहे;

अवखळपणा आहे. तुकारामाच्या भाषेतील परखडपणा हा तिच्या सौंदर्याला पुष्कळदा बाधक ठरलेला आहे– परंतु येथेही तुकारामाच्या भाषेला दोष देण्यात अर्थ नाही. कवी ह्या दृष्टीनें तुकारामाची जी भूमिका आहे ती भूमिकाच मुळी

‘ होईल तैसें बळ, फजीत करावें ते खळ
तुका म्हणे त्यांचें, पाप नाहीं ताडणाचें, ’
‘ देव्हाऱ्यावरी विंचू आला, देवपूजा नावडे त्याला
तेथें पैजारेचें काम, अधमासी तों अधम ’

अशा प्रकारची पुष्कळ ठिकाणी असल्यामुळे त्याला शब्दांची निवड, कल्पनाचित्रांचे रेखीव चित्रण, इत्यादींची तितकीशी ओढ नाहीं. आत्मशुद्धीसाठी आसुसलेले मन आणि प्रांजळ अंतःकरण हेच तुकोबाचे खरेखुरे भांडवल आहे. ज्ञानेश्वराला आपल्या कवित्वशक्तीची वाजवी जाणीव आहे. कलेच्या ठिकाणी जी अंगभूत मोहकता असते ती कशाने निर्माण झालेली असते ह्याची ज्ञानेश्वराला पुरेपूर कल्पना आहे. त्यामुळे त्याच्या कल्पनाशक्तीचा सर्वच विलास गोंडस व सहजाकर्षक झाला आहे. तुकारामाला ही जाणीव नाही. तुकारामाची कल्पनाशक्ती उद्दाम खरी; तिची झेप मोठी व व्याप्तीही लहानसान नाही; अनेक लहानमोठ्या, स्थूल आणि अतिसूक्ष्म जीवनसत्यांचे ती आपणांस दर्शन घडवून आणते; परंतु सत्याला ज्ञानेश्वर जितके सहजगत्या सुरूप देऊ शकतात, तितके सुरूप तुकाराम देऊ शकत नाही. त्याच्या अभंगवाणीतून प्रकट होणारी कल्पनाचित्रे आपल्या विविधतेने आणि व्याप्तीने आपले मन वेधून घेतात, त्यांतून सूचित झालेल्या सत्यांच्या दर्शनाने आपल्याला खराखुरा जाणिवेचा आनंद होतो, परंतु हा आनंद होत असताना आपल्या पुष्कळदा हेही लक्षात येत असते, की ह्या कल्पनाचित्रांमध्ये तितकासा रेखीवपणा नाही; त्यांचे कोपरे नीटसे वळविलेले नाहीत; सफाईचा नाजूक हात त्यांवरून फिरलेला नाही; ज्या स्वरूपात ती प्रकट झाली त्याच स्वरूपात त्यांना सोडून देण्यात आलेले आहे.

परंतु असे असूनही तुकारामाच्या अभंगवाणीत असे काही तरी आहे, की तिचा मोह आपल्या मनाला पडतोच. वरच्या परिच्छेदात वर्णिलेल्या तिच्या उणिवा आपणांस बोचक वाटत नाहीत, उलट त्यामुळेच तिला एक न्यारे सौंदर्य आलेले आहे, असे आपणांस वाटू लागते. खरे म्हणजे आपणांस जे आकर्षण

वाटते ते त्या वाणीचे नसून त्या वाणीमागील मनाचे : तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचे. ही वाणी म्हणजे तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचा विमुक्त आविष्कार आहे. तुकारामाची अभिव्यक्ती ही नेहमीच दिलखुलास असते; तिच्यात एक प्रकारचा बेधुंद विमुक्तपणा (abandon) असतो; खुरटेपणा तिला ठाऊक नाही; भरघोसपणा हे तिचे वैशिष्ट्य आहे. It is a full-throated expression. तिच्यातून व्यक्त होणारे भावानुभव हेही रसरसलेले असतात. त्यांत एक प्रकारची सजीवता व सामर्थ्य असते. जीवनाची निशाणी ते बरोबर घेऊन येताना दिसतात. तुकाराम ह्या भावानुभवांना गोंडस रूप देण्याच्या भानगडीत पडत नाही. ते विमुक्तपणे व्यक्त करणे हाच त्याचा धर्म. भावानुभवांच्या विमुक्त अभिव्यक्तीला त्याची वर वर्णिलेली प्रतिभा किंवा कल्पनाशक्ती हातभार लावीत असते. त्यामुळे तुकारामाच्या अभिव्यक्तीमध्ये त्याच्या ह्या भावानुभवाचे भरघोस रूप अगदी जिवंतपणे प्रकट होते. मला वाटते, ह्याचाच मोह आपल्या मनाला विशेष पडतो. त्या वाणीत कलाकुसर नसली, तरी थरथरणारा जिवंतपणा व सामर्थ्य आहे ह्याचा आपल्याला प्रत्यय येतो आणि आपल्या हृदयाची ती पकड घेते.

तुकारामाच्या कवित्वशक्तीचा अत्युच्च विलास पाहावयाचा असेल, तर ज्या अभंगांत तो स्वतःला आलेल्या श्रेष्ठतम अध्यात्मानुभवांचे दर्शन घडवितो, ते अभंग वाचावेत. ह्या अभंगांत तुकोबाच्या वाणींतील खडबडीतपणा नाहीसा झालेला दिसेल. ह्या अभंगाचा कर्ता कधी तरी ग्राम्य, शिवराळ भाषा वापरीत असेल, ह्यावर आपला विश्वासच बसणार नाही. आशय आणि अभिव्यक्ती ह्याचा इतका गोड मिलाफ ह्या अभंगांत दिसून येतो की, जो अनुभव तुकाराम चित्रित करीत असतो, तो साक्षात डोळ्यांपुढे तरळू लागतो. खरोखरच येथे अरूपाला रूप येते; अव्यक्त व्यक्त होते; भाव मूर्तिमान बनतात. जो श्रेष्ठतम अतींद्रिय अनुभव तुकाराम व्यक्त करीत असतो, त्या अनुभवाचे चित्र तर डोळ्यांपुढे उभे राहतेच, परंतु त्याबरोबरच त्या अनुभवाचा दिव्यानंद चाखणाऱ्या तुकोबाच्या मनाची ओळखही आपणाला होते. ह्याच अभंगांत तुकारामाच्या कल्पनाशक्तीची आणि शब्दशक्तीची खरीखुरी झेप आपणांस दिसून येते. ‘ परी हे वैखरी गोडावली सुखे ’ ह्याचा अनुभव येतो. येथे कल्पनाशक्ती शब्दांच्या साह्याने एक श्रेष्ठतम

अनुभवसत्य साकार करू पाहत असते :

'लवण मेळवितां जळें, काय उरलें निराळें
तैसा समरस झालों, तुजमाजीं हरपलों;
अग्निकर्पुराच्या मेळीं, काय उरली काजळी
तुका म्हणे होती, तुझी माझी एक ज्योती.'

'अणुरणीया थोकडा, तुका आकाशाएवढा !
गिळूनि सांडिलें कळिवर, भवभ्रमाचा आकार
सांडिली त्रिपुटी, दीप उजळला घटीं,
तुका म्हणे आतां, उरलों उपकारापुरता.'

ह्या अभंगांतून डोळ्यांपुढे उभा राहणारा तुकाराम खरोखरच आकाशाएवढा वाटू लागतो. केशवसुतांच्या शब्दांत बोलावयाचे म्हणजे 'विभूति त्याची स्फुरत पसरली विश्वामाजी' ह्याचा प्रत्यय येतो. 'पैल आले हरी, शंखचक्र शोभे करीं' ह्या अभंगात 'घरा आलेल्या वैकुंठपीठाचें' 'संतुष्ट' झालेल्या तुकारामाने रेखाटलेले चित्र किती हृद्य आहे ! तुकारामाचे उत्फुल्ल अंतःकरण त्यातून डोकावत आहे. तुकारामाच्या भक्तीच्या ठिकाणी खरोखरच 'रूप नाही रेखा जयासी आकार, आम्ही तो साकार भक्तीं केला' असे तुकारामाला आत्मविश्वासाने म्हणावयास लावण्याची शक्ती आहे. ह्याच भक्तीच्या जोरावर, ह्याच भावबलाच्या जोरावर

'अवघ्या भूतांचें केलें संतर्पण, अवघीच दान दिली भूमि...
अवघेंचि फळ आलें आम्हां हातां, अवघेंचि अनंता समर्पिलें
तुका म्हणे आतां बोलों अबोलणें, कायावाचामनें उरलों नाहीं'

ही सिद्धावस्था तुकाराम प्राप्त करून घेऊ शकतो.

देव झाले अवघेजन, गुण दोष हरपले;
बरवें झालें, बरवें झालें, चित्त धालें महालाभें;
दर्पणीचें दुसरें भासे, परि तें असे एक तें
तुका म्हणे सिंधुभेटी, उदका तुटी वाहाळासी'

'हरीनामवेली पावली विस्तार, फळीं पुष्पीं भार वोल्हावली.
तेथें माझ्या मना होई पक्षीराज, साधावया काज तृप्तीचें या;

मुळींच्या बीजे दाखविली गोडी, लवकरचि जोडी जालियाची
तुका म्हणे क्षणक्षणा जातो काळ, गोडी ते रसाळ अंतरेल.

ही आनंदावस्था उपभोगू शकतो; ' तुका म्हणे होय मनासी संवाद, आपुलाचि वाद आपणांसी ' हा श्रेष्ठ अनुभव घेऊ शकतो व ह्या अनुभवाची अनेक सुखद चित्रे रेखाटू शकतो. तुकारामाची ही कविता खरोखरच प्रतीतिकारी ठरते; तिच्यात व्यक्त झालेला आनंदानुभव हा अलौकिक, अपार्थिव आहे ह्याचा प्रत्यय येतो; ती खऱ्याखुऱ्या अर्थाने mystic ठरते. ती ज्या अनुभवाची विविध चित्रे रेखाटते, तो अनुभव गूढतम तर खराच; परंतु त्या श्रेष्ठतम आनंदमय अनुभवाचा साक्षात प्रत्यय ती आपणांस घडविते. तुकाराम काय बोलतो आहे हे आपणांस आपली तेवढी योग्यता नसूनही मग कळू शकते. आपल्यासारख्या जडांना तुकाराम ह्या अभंगांच्या द्वारा थोडा वेळ का होईना, परंतु एका अपार्थिव वातावरणातून फिरवून आणतो. तो आपल्यासमोर जेव्हा—

झाला प्रेतरूप शरीराचा भाव, लक्षियेला ठाव स्मशानींचा;
रडती रात्रंदिवस कामक्रोधमाया, म्हणती हायाहाया यमधर्म;
वैराग्याच्या शेणी लागल्या शरीरा, ज्ञानाग्नि भरभरां जीवित्वेंसी;
फिरविला घट फोडिला चरणीं; महावाक्यध्वनी बोंब झाली;
दिली तिळांजुली कुळनामरूपासी, शरीर ज्याचें त्यांसी समर्पिलें;
तुका म्हणे रक्षा झाली आपोआप, उजळला दीप गुरुकृपा.

असे रूपक उभे करतो, तेव्हा त्या रूपकातून सूचित झालेले भव्योदात्त कल्पना-चित्र तर डोळ्यांपुढे उभे राहतेच, परंतु शिवाय त्यातील आत्मप्रत्ययही आपणांस जाणवतो. हा अनुभव श्रेष्ठ आणि त्याची अभिव्यक्तीही श्रेष्ठ.

घरगुती दृष्टान्तांच्या द्वारा श्रेष्ठतम अनुभवसत्याचे दर्शन घडवावे संतकवींनीच. तुकारामाच्या दृष्टान्तांचा घरगुतीपणा आपणांस अनेकदा इतका जाणवतो की, कृत्रिम, मुद्दाम साधलेल्या, वैचित्र्यपूर्ण, आकर्षक कल्पनाचित्रांना आसुसलेले आजचे आपले ' रसिक-मन ' ते दृष्टान्त पाहून गांगरतेच; त्याला त्याची सहजता जशी जाणवते त्याचप्रमाणे परिणामकारकताही लक्षात येते. आपली अर्वाचीन कविता असल्या दृष्टान्तांपासून किती दूर आली आहे, हा विचार मनात येतो व तो मनाला थोडाबहुत अन्तर्मुखही करितो. तुकारामाचे कोणतेही

पाचसहा अभंग घेतले, तरी त्यांत आपणांस हे दृष्टान्त आढळून येतात :

गोडपणें जैसा गूळ, तैसा देव झाला सकळ;
आतां भजीं कवणें परी, देव सबाह्य अंतरीं;
उदकावेगळा, नव्हे तरंग निराळा;
हेम अळंकार नामीं, तुका म्हणे तैसे आम्ही.
संसारसंगें परमार्थ जोडे, ऐसें काय घडे जाणतेनों
हेंगड्याच्यां आळां अवघीं चिपाडें, काय तेथें गोडें निवडावीं
ढेकणाचे बाजे सुखाची कल्पना, मूर्खत्व वचना येऊं पाहे !
तुका म्हणे मद्य सांडवी लगोटी, सांगितला सेटीं विचार त्या.

हे दृष्टान्त आता मराठी कवितेला जवळजवळ पारखे झाले आहेत. तुकाराम असले दृष्टान्त देताना ग्राम्यतेचा वा सभ्यतेचा विचार करीत बसत नाही; सुंदर-असुंदराचा विचार करीत नाही : जो भावानुभव तो व्यक्त करू पाहत असतो, तो अभिव्यक्त होत असताना ते आपोआप येतात : ते दृष्टान्त म्हणजेच कवि तुकाराम. ते दृष्टान्त म्हणजेच तुकारामाचे कल्पनाविश्व, त्याची विचार प्रक्रिया, त्याच्या प्रतिभेच्या संचारासाठी तयार झालेले त्याचे अनुभवविश्व : ह्या विश्वातील सर्व प्रकारचे सुंदर असुंदर, श्लील अश्लील, कोमल आणि राठ, स्थूल आणि सूक्ष्म अनुभव त्याच्या प्रतिभेचे खाद्य ठरतात.

बोडिलें तें निघालें, काय पालटलें सांग वहिलें.
काय करिती काशी गंगा, भीतरि चांगा नाहीं तो;
अधर्णी कुचर बाहेर तैसा, नये रसा पाकासी;
तुका म्हणे प्रेमेंविण, बोले, भुंके, अवघा शीण;
वृंदावनफळ घोळिलें साकरा, भीतरील थारा मोडेचिना;
जेथें पाहे तेथें देखीचा पर्वत, पायावीण भिंत तातडीची.
आचार करणें देवावीण जो गा, सर्पाचिया अंगा मृदुपण.
प्रेम नये सांगतां, बोलतां, दावितां, अनुभव चित्ता चित्त जाण
कासवीचें बाळ वाढे कृपादृष्टी, दुधा नाहीं भेटि अंगसंगें
तुका म्हणे अवघें फिके भावाविण, मीठ नाहीं अन्न तेणें न्यायें.

दीपा नाहीं पाठीं पोटीं अंधकार, सर्वांगें साकर अवघी गोड.
तुका म्हणे तैसा सज्जनापासून, पाहातां अवगुण मिळेचिना !
तुका म्हणे तैसे जाणा संतजन, सर्वत्र संपूर्ण गगन जैसें

अर्भकाचे साठीं, पंतें हातीं धरिली पाटी
तैसे संत जगीं, क्रिया करुनि दाविती अंगीं;
तैसें कुजनाचें जिणें अमंगळ, घाणरी वोंगळ वदे वाणी !
कडु भोपळ्याच्या उपचारें पाक, सेविल्या तिडीक कपाळासी
तुका म्हणे विष सांडूं नेणें साप, आदरें तें पाप त्याचे ठायीं

अशी किती तरी उदाहरणे एकामागून एक देता येतील. इतर संतकवींप्रमाणे तुकारामाच्याही अभंगांत ह्या दृष्टान्तांच्या बाबतीत पुनरुक्ती आढळते; नाही असे नाही. पुनरुक्तीप्रमाणे सांकेतिकताही आढळते. परंतु मौज अशी आहे की, ह्या गोष्टी तुकोबाच्या अभंगांची गोडी चाखत असताना बोचत नाहीत. तुकारामाचे ग्राम्य परंतु अत्यंत समर्पक दृष्टान्त जसे त्याच्या अभंगांची गोडी फारशी कमी करू शकत नाहीत, त्याचप्रमाणे त्याच्या अभंगांत परत परत तेच दृष्टान्त आले, तरी त्यांची परिणामकारकता कमी होत नाही. ह्याचे कारण एकच व ते म्हणजे तुकारामाच्या व्यक्तित्वाचे आपल्या मनाला वाटत असलेले जबरदस्त आकर्षण. आपल्या माणसाचे जसे आपणांस सगळेच चांगले वाटते, तसेच थोडेसे तुकारामाबाबत आपले होते. त्याच्या प्रांजळ, निष्कपट, निर्मल, उदार, सत्याग्रही, संकुचित ' स्व ' ला विसरलेल्या व खऱ्या ' स्व ' चा अतिविस्तार केलेल्या मनाचे आपणांस त्याची अभंगवाणी वाचताना एवढे विलोभन वाटू लागते, की त्या मनाचे सर्व विचारतरंग आणि भावतरंग आपणांस सुंदर वाटू लागतात. हे सौंदर्य आगळे आहे; सौंदर्यमापनाच्या नेहमीच्या फूटपट्ट्यांनी ते जोखता येणे कठिण आहे ह्याची खात्री पटते, एवढेच नव्हे, तर त्यांचे वैय्यर्थही जाणवते.

मराठी एकांकिका

' लक्ष्मीनारायणकल्याण ' हे मराठीतील जुन्यातील जुने उपलब्ध नाटक. ते एकांकी आहे. शिवाजीचा सावत्रभाऊ जो व्यंकोजी त्याच्या वडील मुलाच्या म्हणजे शाहू राजाच्या एखाद्या आश्रित कवीने ते लिहिलेले असावे अशी कल्पना आहे. ते शाहू राजासच अर्पण केलेले असल्यामुळे त्याचा लेखनकाल इ. स. १६९० च्या आसपास असावा असा तर्क आहे. ह्या नाटकाचे कथानक अगदी साधे आहे : आपणांस माता असावी अशी ब्रह्मदेवास इच्छा होते; विष्णूकडे जाऊन त्यास तो तशी विनंती करितो आणि समुद्रकन्या लक्ष्मीचे नावही सुचवितो. विष्णूच्या संमतीनंतर लक्ष्मीची अनुमती घेतली जाते व मग रीतसर समुद्राकडे मागणी घातली जाऊन लक्ष्मीनारायण विवाहाचा समारंभ पार पडतो. हेच थोडक्यात कथानक; परंतु प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाची मनोरंजकता वाढविण्यासाठी कवीने मोठ्या खुबीने विष्णूच्या दरबारात नृत्याची व मल्लयुद्धाची योजना केली आहे. शृंगाराच्या छटेबरोबरच विनोदाची छटाही (क्वचित अश्लीलतेकडे झुकणारी) ह्या एकांकिकेत सर्वत्र उमटली आहे. कंचुकीराय विनोदी, खादाड ब्राह्मण व म्हातारी सवाष्ण ह्यांच्या मार्फत ही नाट्यानुकूल विनोदाची योजना

केलेली आहे. नाटकातील घटना अथपासून इतिपर्यंत विष्णूच्या दरबारातच घडत असल्यामुळे, घटनांच्या कालमर्यादेचा विचार तेवढा बाजूला ठेवल्यास, एका दृष्टीने हे खरेखुरे एकप्रवेशी एकांकी नाटक झाले आहे. परंतु ह्या नाटकातील प्रमुख भूमिका खरोखर सूत्रधाराची आहे : नाट्याला अनुकूल गायनाची जोड देणे, संविधानकाचे दुवे सांधणे, नाट्याची गतिमानता प्रारंभापासून अखेरपर्यंत कायम ठेवणे, इत्यादी अनेक कामे हा सूत्रधार करीत आहे. खऱ्याखुऱ्या अर्थाने तो प्रेक्षक आणि नट ह्यांजमधील दुवा आहे. ह्या सूत्रधाराच्या योजनेमुळे नाट्यांतर्गत घटनांत विलक्षण सुसूत्रता आलेली आहे. सारांश, हे एकंदर नाटक नाट्यप्रयोगाची दृश्य आणि श्राव्य ही दोन्ही अंगे अत्यंत व्यवस्थितपणे सांभाळून आपली एक प्रमाणबद्ध व सुसंगत चित्राकृती निर्माण करते ह्यात संशय नाही.

१६९० ते १८४३ म्हणजे जवळजवळ दीडशे वर्षांचा काळ; ह्या काळात ललित, तमाशा, दशावतारी खेळ, कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ व गोंधळ ह्या नाट्याशी संलग्न असणाऱ्या प्रयोगांच्या बरोबरीने स्वतंत्र असे नाट्यप्रयोगही होत असलेच पाहिजेत; तंजावर येथील सरस्वती-महालात ह्या दरम्यानच्या काळातील अनेक नाटकांची हस्तलिखिते असल्याची माहिती आता हाती आली आहे. ह्यांतील काही नाटकांचे स्वरूप 'लक्ष्मीनारायणकल्याण' ह्या उपलब्ध नाटकासारखेच असणे शक्य आहे. हे प्रयोग मुख्यत्वेकरून देवदेवतांच्या जन्मोत्सवप्रसंगी आणि यात्राप्रसंगी होत असत. आराध्यदेवतांच्या चरित्रातील काही लीलांचे दर्शन नाट्यरूपाने घडविणे हाच ह्या नाट्यप्रयोगांचा मुख्यतः उद्देश असल्यामुळे त्यांतील काहींमध्ये 'लक्ष्मीनारायणकल्याण' ह्या नाटिकेसारखा एकांकिकेला काहीसा अनुकूल असा एकजिनसीपणा व आटोपशीरपणा येत असला पाहिजे असा तर्क करावयास हरकत नाही.

कै. विष्णुदास भावे ह्यांना अर्वाचीन मराठी नाट्यवाङ्मयाचे जनक म्हटले जाते. त्यांनी आपल्या 'सीतास्वयंवर' ह्या नाटकाचा प्रयोग इ. स. १८४३ मध्ये सांगली येथे सांगलीचे अधिपती श्रीमंत चिंतामणराव पटवर्धन ह्यांच्यासमोर करून दाखविला आणि त्यानंतर लौकरच त्यांची नाटक मंडळी आपल्या पौराणिक नाटकांचे प्रयोग महाराष्ट्रभर करू लागली. ह्या नाटक मंडळीच्या पाठोपाठ

अनेक मंडळ्या स्थापन झाल्या व त्यांचेही नाट्यप्रयोग होऊ लागले. १८५०–६५ च्या सुमारास ह्या पौराणिक नाटके करणाऱ्या मंडळ्यांनी आपल्या नाट्य-प्रयोगांची मनोरंजकता वाढविण्यासाठी त्यांच्या शेवटी छोटे छोटे 'फार्स' किंवा प्रहसने करून दाखविण्यास सुरुवात केली व ही प्रथा इतकी लोकप्रिय झाली की ती जवळ जवळ १९०५ पर्यंत टिकून राहिली. ह्यांतील निदान एका फार्सचे नाव महाराष्ट्रातील एका नटश्रेष्ठाच्या नावाशी संलग्न आहे. 'राणा भीमदेव' ह्या भीषण-नाट्याच्या प्रयोगाच्या जोडीला 'झोपी गेलेला जागा झाला' ह्या फार्सांचा प्रयोग होत असे व ह्या फार्सातील कै. गणपतराव जोशी ह्यांची हास्य-रसप्रधान भूमिका पाहण्यास लोक सदैव आतुर असत असे सांगितले जाते. ह्या फार्सांची जी पुस्तके आज उपलब्ध आहेत–ह्यांतील अनेक 'हास्यरसमालिका' ह्या छोटेखानी पुस्तकमालेतून प्रसिद्ध झालेली आहेत–त्यांजवर नजर टाकली तर असे आढळून येते की, ह्या 'फार्सां'पैकी अनेक फार्स हे एकांकी आहेत. उच्छृंखल व अनेकदा ग्राम्य अशा विनोदाची निर्मिती करणे हाच त्यांचा मूलतः लेखनहेतू असल्यामुळे त्यांना 'फार्स' हे नामाभिधान पडलेले असावे; परंतु पुढे पुढे ह्या नावाचा सदर अर्थ नाहीसा होऊन 'एक छोटेखानी नाटक' हाच अर्थ त्यास प्राप्त झाला हे 'नारायणराव पेशवे ह्यांच्या मृत्यूचा फार्स', 'अफजुलखानाच्या मृत्यूचा फार्स' ह्या नावांवरून लक्षात येण्यासारखे आहे. ह्या फार्सांच्या स्वरूपाचा व ते ज्या कारणांकरिता रंगभूमीवर अवतरले त्या कारणाचा विचार करिता त्यांजमधील ग्राम्यता आपणांस थोडीफार कळू शकते. त्या काळातील अत्यंत प्रभावी व लोकप्रिय असे बहुजनसमाजाचे नाट्य म्हणजे तमाशा हेच होते. महाराष्ट्रातील बहुसंख्य पुरुषप्रेक्षक ह्याच नाट्याकडे आकृष्ट होत होते. आपली पहिली पौराणिक नाटके लोकप्रिय करण्यासाठी ह्या फार्सांची ज्यांनी त्या नाटकांच्या प्रयोगांना जोड दिली त्या नाटक मंडळींच्या चालकांना ह्या फार्सांच्या द्वारा तमाशाला जाणारा बहुसंख्य प्रेक्षकवर्ग आपणाकडे आकर्षून घेता येणे शक्य होते. तमाशा जे नाट्य लोकांना पुरवू पाहात होता त्याच्या तोंडवळ्याशी जमणारे नाट्य निर्माण केल्याशिवाय हे जमणे कठिण होते. फार्सांच्या द्वारा नेमके हेच घडणार होते. अगदी तशाच प्रकारचे, परंतु समाज-जीवनाशी अधिक संलग्न व प्रायोगिक दृष्ट्या अधिक आधुनिक असे नाट्य ह्या

फार्सांच्या द्वारा पुरविलें जाण्याची व्यवस्था होत होती. फार्सांना तमाशांशी जणू स्पर्धा करावयाची होती; आणि ग्राम्यता व आचरटपणा ह्या बाबतींत पुष्कळसे फार्स तमाशांच्या फारसे मागे पडत नव्हते; व त्यामुळेच तमाशांचा प्रेक्षक चुकून ह्या पौराणिक नाटकांच्या प्रयोगाला आला तर त्याला अगदीच चुकल्याचुकल्यासारखें वाटू नये ही दक्षता हे फार्स घेत होतें असे म्हणावयास हरकत नसावी.

साधारण १८६० ते १९०५ पर्यंत ही छोटेखानी* प्रहसनें मराठी रंगभूमीवर फार लोकप्रिय झाली. १९१० साली 'मोर एल्‌एल्. बी.' ह्या फार्साची चौथी आवृत्ती प्रसिद्ध झालेली होती. १९०६ साली 'दंपतीकलहप्रहसन अर्थात चासुंदीचा मनोरंजक फार्स' ह्या फार्साची तिसरी आवृत्ती निघाली होती व १९०५ साली 'सु-स्त्री–चातुर्यदर्शनप्रसहन अथवा गुलाबछकडीचा मनोरंजक फार्स' ह्या पुस्तकाची तिसरी आवृत्ती प्रकाशित होत होती; ह्यावरून सदर फार्सांची तत्कालीन लोकप्रियता लक्षात येण्याजोगी आहे. पौराणिक नाटकांच्या शेवटी होणाऱ्या ह्या फार्सांचे विषय मात्र सामाजिक होतें. 'मोर एल्‌एल्. बी' सारख्या त्या काळातील अत्यंत लोकप्रिय (परंतु अत्यंत ग्राम्य) फार्साचा विषय

---

* तमाशांतील वगाप्रमाणे हे फार्सही मुळात लिहून काढलेले नव्हते; व म्हणून मुद्रितही नव्हते. त्यांची संहिता निश्चित नव्हती. त्यांचा प्रयोग करणारे त्यांच्या संहितेत सोयीनुसार बदल करीत. 'हास्यरसमालिका' ह्या मालेत सदर फार्सांची छोटी छोटी पुस्तके बरीच उशीरा म्हणजे हे फार्स रंगभूमीवर गाजल्यानंतर १०।२० वर्षांनी हळूहळू प्रकाशित केली गेली. त्या पुस्तकांच्या प्रस्तावनेत संपादक-प्रकाशकाने जसे स्पष्ट म्हटले आहे की, हे फार्स पूर्वी कधीच मुद्रित झालेले नसल्यामुळे त्यांची संहिता मिळवावयास आपणांस फार अडचण पडली व आपण परिचितांकडून, नटांकडून ते म्हणवून घेऊन त्यावरून त्यांची मुद्रणप्रत तयार केली; म्हणूनच ह्या फार्सांच्या पुस्तकांवर त्यांच्या लेखकांची नावे नाहीत व 'झोपी गेलेला जागा झाला' ह्यासारख्या गाजलेल्या फार्साच्या देखील एकापेक्षा अधिक संहिता उपलब्ध आहेत. तमाशातील वगाशी फार्सांचे असणारे हे साम्य निश्चित लक्षात घेण्याजोगे आहे.

सुधारणाविरोध हाच होता. सुशिक्षितांची व त्यांनी पुरस्कारलेल्या प्रौढविवाह, स्त्री-शिक्षण, उच्च शिक्षण, बालविवाहनिषेध, पुनर्विवाह, इत्यादी सुधारणांची टवाळी करणे आणि तद्द्वारा हास्यनिर्मिती साधणे हेच त्यांचे मुख्य भांडवल होते. काही इतर फार्सांच्या द्वारा मनोरंजनाच्या जोडीला नीतिबोध करण्याचाही प्रयत्न होत होता. उदाहरणार्थ, 'धूर्त-चातुर्य-दर्शन-प्रहसन अर्थात चावट माधवरावाचा फार्स' (१८८४) हा 'धूर्त भोळ्यास कसे फसवितात ह्याचा मासला दाखविण्यासाठी' लिहिला गेला होता तर 'रत्नरक्षण प्रहसन अर्थात हिऱ्याचा मनोरंजक फार्स' (१८९३) हा 'द्रव्याकरिता लहानापासून थोरापर्यंत कसकसे अचाट व भयंकर कृत्ये करितात इत्यादी गोष्टींचे मनोरंजक दिग्दर्शन' करण्यासाठी तयार करण्यात आला होता. 'तोंडेवालीचा मनोरंजक फार्स' (१८९३) हा 'दुराचाराने वागणारांचा परिणाम वाईट होऊन जनापवादास कारण होतो' हे दाखविण्यासाठी तर 'मोहिनीचा मनोरंजक फार्स' (१८९४) 'एकनिष्ठ पतिव्रता स्त्रीवर कशीही संकटे आली असता त्यांचे निवारण होऊन शेवटी चांगलेच फळ होते' हे दर्शविण्यासाठी लिहिला गेला होता. ह्या फार्सांच्या विषयांमध्ये किती विविधता होती हे त्यांतील काहींच्या, वर दिलेल्या नावांवरून आणि 'ढेरपोट्याचा फजिता', 'शेंदाड शिपायाचा फार्स' (१८९४), 'निद्राभ्रमविलासप्रहसन अर्थात् झोपेतील राजाचा फार्स' (१८९२), 'चहाडखोराचे प्रहसन अर्थात् कळलाव्या शास्त्र्याचा मनोरंजक फार्स' (१८९२), 'रंगारणीचा हास्यकारक फार्स' (१८९२), 'भार्याप्रसाद', 'विचारदौर्बल्य' इत्यादी इतर नावांवरून सहज लक्षात येण्याजोगे आहे.

वर ज्या फार्सांची नावे आली आहेत त्यांतील बहुतेक सर्व फार्स एकांकी आहेत हे खरे असले, तरी त्यांचे स्वरूप सर्वस्वी आजच्या एकांकिकांसारखे आहे असे नव्हे. हे फार्स एकांकी असले तरी अनेकप्रवेशी आहेत. ह्या प्रवेशांची संख्या ८–९ पासून १९–२० पर्यंत आहे. हे सगळे प्रवेश सारख्याच लांबीचे आहेत असे नाही: त्यांतील काही प्रवेशांची लांबी तर इतकी अत्यल्प आहे की, त्यांच्या प्रयोगाला दोन-तीन मिनिटांपेक्षा अधिक कालावधी लागत नसला पाहिजे. वाह्यप्रवेशवारीकडे थोड्या बारकाईने पाहिले तर असे दिसून येते की, ही प्रवे-

शांची संख्या कितीतरी पटीने कमी होऊ शकली असती : कित्येक प्रवेशांच्या प्रवेश शेजारच्या प्रवेशात विलीन होऊ शकले असते. परंतु तसे करण्याकडे नाटककारांची प्रवृत्तीच नाही. प्रवेशसंख्या शक्य तो कमी करून नाटकात सुटसुटीतपणा व एकजिनसीपणा आणण्याकडे अगदी श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांसारख्या त्या काळातील सुशिक्षित नाटककारांचे देखील लक्ष नव्हते, हे त्यांच्या नाटकांच्या अभ्यासकांच्या सहज लक्षात येते. नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने आवश्यक ठरणाऱ्या ह्या बाबीकडे प्रथम जर कोणी लक्ष पुरविले असेल तर ते किर्लोस्कर-देवलांनी : अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या 'सौभद्रा' (१८८३) ची रचना प्रवेशविरहित आहे व देवलांच्या 'शारदे' (१८९९) चा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे. ह्या दोघांच्याही कृतीत प्रारंभीच दिसून येणारी नाट्याच्या एकजिनसीपणाबाबतची ही समज लक्षणीय आहे. खाडिलकरांच्या १९०९ मध्ये लिहिलेल्या 'भाऊबंदकी' चा पहिला अंक एकप्रवेशी आहे व त्यांच्या १९११ साली लिहिलेल्या 'मानापमान' नाटकाचे पहिला व शेवटचा हे दोन्ही अंक एकप्रवेशी आहेत. परंतु एकप्रवेशी अंक लिहिण्यात विशेष यश भा. वि. वरेरकर ह्यांनी १९२३ साली आपल्या 'तुरुंगाच्या दारात' ह्या नाटकात मिळविले. एकप्रवेशी अंक असलेल्या नाटकांचा एकांकिकांशी कोणत्याही प्रकारचा संबंध नाही, हे खरे आहे. परंतु येथे हे सर्व लिहिण्याचा उद्देश इतकाच की, जेथे एकप्रवेशी अंकाचीच कल्पना इतकी पुढील काळातील म्हणजे १८८० नंतरची तेथे ह्या पहिल्या एकांकी फार्सोमधून अनेक प्रवेश आढळावेत ह्यात नवल ते काय ? परंतु त्यांतील काही प्रहसनांमधील घटनांत आढळणारा सुसंघटितपणा, त्या घटनांना लागणारा कालावधी व त्या ज्या स्थली घडतात ते स्थल इत्यादी गोष्टी लक्षात घेतल्या तर त्यांचे स्वरूप बरेचसे आधुनिक एकांकिकांशी जुळणारे आहे–निदान आधुनिक एकांकिकांची कल्पना निश्चितपणे बीजरूपाने त्यांत व्यक्त होते आहे असे दिसून आल्याखेरीज राहणार नाही.

नाट्यप्रयोगाच्या शेवटी छोट्या प्रहसनांचे प्रयोग करण्याची ही पद्धत जर अशीच चालू राहिली असती तर एकांकिका ह्या नाट्यप्रकाराच्या सर्वांगीण विकासाला जे अनुकूल वातावरण १८६० ते १९०० च्या दरम्यान महाराष्ट्रात आपोआप निर्माण झाले होते त्याची वाढ झाली असती, अनेक नव्या नव्या

एकांकिका लिहिल्या गेल्या असत्या आणि नाटकांप्रमाणेच एकांकिकांची एक वैभवशाली परंपरा महाराष्ट्राला निश्चित लाभली असती. परंतु महाराष्ट्राच्या दुर्दैवाने तसे झाले नाही. नाट्यवाङ्मयाचा विकास हा रंगभूमीवर अवलंबून असतो : रंगभूमीची मागणी असल्याशिवाय नाट्यवाङ्मय तरी कसे निर्माण होणार ? १८५० च्या सुमारास छोटेखानी प्रहसनांची आवश्यकता मराठी रंगभूमीला भासली आणि म्हणूनच पुढील तीस-चाळीस वर्षांत शेकडो ' फार्स ' लिहिले गेले. परंतु अण्णासाहेब किर्लोस्कर ह्यांची संगीत नाटके (१८८० नंतर) आणि शाहूनगरवासी मंडळींची गद्य नाटके रंगभूमीवर अवतरताच त्यांनी लोकांची मने एकदम आकर्षून घेतली व ह्या नाटकांना ' फार्सांची ' जोड देण्याची फारशी जरुरी नाही हे नाटक मंडळींच्या चालकांच्या लक्षात आले. रंगभूमीला ह्या छोटेखानी ' फार्सांची ' गरज एकाएकी भासेनाशी झाली व एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस त्यांनी मराठी रंगभूमीवरून हळूहळू काढता पाय घेतला. संगीत नाटक मंडळींच्या आगमनानंतर ८-१० वर्षे त्यांनी टिकाव धरण्याचा कसाबसा प्रयत्न केला; परंतु त्यांचा फारसा उपयोग झाला नाही. १९१० च्या सुमारास ही ' फार्स ' ऊर्फ प्रहसने लिहिली जाईनाशी झाली आणि एकांकिका ह्या नाट्यवाङ्मयप्रकाराच्या विकासाला अत्यंत प्रतिकूल असे वातावरण निर्माण झाले. मौज अशी की, १८८० नंतर म्हणजे संगीत व गद्य नाटक मंडळ्यांच्या उदयानंतर मराठी नाटकाचे स्वरूप हे दिवसेंदिवस अधिकाधिक बाळसेदार व तजेलेदार होऊ लागले. त्याचा विकास झपाट्याने काही काळपर्यंत एकसारखा होत गेला व अगदी त्याच वेळी त्याचे धाकटे भावंड जे एकांकिका त्याच्या विकासाचा मार्ग मात्र जणू कायमचाच खुंटला.

ह्यानंतर लिहिल्या गेलेल्या एकांकिका अर्थातच रंगभूमीसाठी लिहिल्या गेल्या नाहीत. त्या केवळ मासिक-पुस्तकांसाठी लिहिल्या गेल्या; आणि रंगभूमीशी असणारा त्यांचा जिव्हाळ्याचा संबंध तुटल्यामुळे त्यांचे स्वरूप बरेचसे पुस्तकी होऊ लागले. अगदी पहिले फार्स बऱ्हंशी स्वतंत्र होते. त्यांजमधील विनोद अत्यंत उथळ व उच्छृंखल स्वरूपाचा असला व घटनांचे स्वरूप बाष्कळ असले तरी त्यांत नवनिर्मितीचा निश्चित असा प्रयत्न होता व सामाजिक जीवनाच्या काही अंगांचे विडंबनात्मक का होईना परंतु दर्शन घडविणे हा त्यांतील

अनेकांचा हेतू होता. सारांश, रंगभूमीशी त्यांचा प्रत्यक्ष जिव्हाळ्याचा संबंध आल्यामुळे व त्यांचा जन्म रंगभूमीशी संलग्न असणाऱ्या एका सामाजिक गरजे-मधून झालेला असल्यामुळे त्यांच्यामध्ये एकप्रकारचा रांगडा का होईना परंतु जिवंतपणा होता. हा जिवंतपणा आता नाहीसा झाला. एकांकिकांचे लेखन आता प्रयोगाची आशा व अपेक्षा नसल्यामुळे केवळ वाचनाकरिता होऊ लागले, आणि नियतकालिकांनी अवकाश दिल्यासच त्यांचे प्रकाशन शक्य होऊ लागले. येथून पुढे 'ऐतिहासिक नाटकमाला' (१८८०), 'करमणूक' (१८९०), 'मासिक मनोरंजन' (१८९५), 'केरळकोकीळ' (१८८६), 'नाट्यकथार्णव' (१८७९), 'रंगभूमि' (१९०७), 'नवयुग' (१९१३) इत्यादी जी अनेक लहानमोठी नियतकालिके मराठी वाङ्मयाच्या क्षितिजावर २५–३० वर्षांत उदयास आली व काही वर्षांनी अस्तंगत झाली त्या नियतकालिकांतून मराठी एकांकिकेला आपला उद्ध्वस्त संसार परत कसाबसा अंग चोरून वेळोवेळी थाटावा लागला. हरिभाऊ आपट्यांची 'जबरीचा विवाह' ही एकांकिका (१९१०) श्री. केशवराव दाते ह्यांच्या माहितीप्रमाणे महानंदा नाटक मंडळी ह्या काळात अधूनमधून करीत असे. १९१० नंतर लिहिल्या गेलेल्या फारच थोड्या एकांकिका रंगभूमीवर अवतरल्या. ह्या काळात नियतकालिकांच्या सृष्टीत जन्मास आलेली पहिली सर्वोत्तम एकांकिका म्हटली म्हणजे राम गणेश गड-कऱ्यांची 'सकाळचा अभ्यास' हीच होय. हीच अर्वाचीन मराठी वाङ्मयातील पहिली एकप्रवेशी एकांकिका. ही एकांकिका प्रथम 'आनंद' मासिकात प्रसिद्ध झाली व ती गडकऱ्यांनी खास श्री. वा. गो. आपटे ह्यांच्या विनंतीवरून एका रात्रीतून नू. म. विद्यालयाचे मुलांकरिता लिहिली असे ऐकतो. ही एकांकिका तिजमधील अंगभूत नाट्यगुणांमुळे अल्पावधीतच इतकी लोकप्रिय झाली की, तिचे प्रयोग शाळांमधील संमेलनप्रसंगी करण्यात येऊ लागले. बालमनाचे व बालजीवनातील एका अंगाचे अत्यंत प्रसन्न चित्र ह्या एकांकिकेमध्ये उमटले आहे. गडकऱ्यांनी ह्याखेरीज 'दीड पानी नाटक' हे आपले छोटे एकांकी प्रहसन 'मासिक मनोरंजन' मधून प्रसिद्ध केले. तेही त्यातील प्रो. कोटिबुद्धे ह्या व्यक्तिचित्रामुळे सर्व रसिक वाचकांच्या चांगले परिचयाचे झाले आहे. गडकऱ्यांचे एकांकिका–लेखनाचे हे दोन्ही प्रयत्न अत्यंत यशस्वी ठरले; परंतु त्यांनी आपले

लक्ष पूर्णपणे अनेकांकी नाटके लिहिण्याकडे लावल्यामुळे त्यांचे हातून येथून पुढे एकांकिका लिहिल्या गेल्या नाहीत. गडकऱ्यांना लाभलेले हे यश ह्या काळातील इतर कोणाही लेखकाला लाभलेले दिसत नाही. ' भालचंद्र ' ह्या टोपणनावानें लिहिणारे टिपणीस ह्यांनी ह्या दृष्टीने ' मासिक मनोरंजन ' मधून पुष्कळ प्रयत्न केले; परंतु त्यांच्या ' घटकेची नाटके ' (१९३२) ह्या संग्रहात ज्याला एक-प्रवेशी एकांकिका म्हणता येईल असे एकही प्रहसन नाही. त्यांचे ' सासूबाई ' हे प्रहसन एकांकी असले तरी चार प्रवेशी आहे. ह्या काळातील दुसरे महत्त्वाचे लेखक म्हणजे ' किरात ' ह्या टोपणनावाखाली लेखन करणारे कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण हे होत. ह्यांचे बहुतेक नाट्यलेखन नियतकालिकांतूनच प्रसिद्ध झाले. शालेय रंगभूमीवर त्यांची ' पन्हाळगडचा किल्लेदार ' ही नाटिका विलक्षण गाजली. किरातांनी काही इंग्रजी एकांकिकांचा अनुवाद करण्याचा प्रयत्न केला; त्यात ' संशयी जिजाबाई ' (१९०६) हा विल्यम बॅरीमोरकृत ' धी सिक्रेट' चा अनुवाद बरा उतरला आहे.

ह्या काळाचा विचार करताना आपणांस दिवाकरांनी केलेल्या नाट्यलेखन-प्रयोगांचा विसर पडून चालणार नाही. दिवाकरांचे हे नाट्यलेखन १९१४ च्या सुमारास झालेले असले तरी त्याला १९२६ नंतरच प्रसिद्धी मिळालेली आहे. नाट्याच्या प्रकृतीवरील दिवाकरांची पकड अत्यंत अचूक असल्यामुळे त्यांनी जीवनातील विविध स्वरूपाचे नाट्य आपल्या नाट्यछटांच्या व इतर लेखनाच्या द्वारा व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला. त्यातील ' निजलेले मूल ', ' सुट्टी ! शाळेला सुट्टी! ' ' ती बिचारी रडतेच आहे! ', ' ऐट नको करूस ! ', ' हे दोघे कोण ? ' ह्यासारखे लेखन एकांकिकेच्या दृष्टीनें विचारात घेण्यासारखे आहे. ह्या सर्व लेखनातून आपणांस दिवाकरांच्या नाट्यानूकूल कल्पनाशक्तीचा कलात्म विलास दिसून येत असून त्यांतील नाट्याचे स्वरूप अनेक ठिकाणी श्रेष्ठ दर्जाच्या विचार नाट्याचे आहे. जीवनाच्या विविध रंगी नाट्याचे हे दर्शन संवादांच्या, सहज उद्गारांच्या, स्वप्ननाट्याच्या द्वारा घडविताना दिवाकरांनी त्यात एकांकिकेच्या प्रकृतीला अत्यावश्यक ठरणारा आटोपशीरपणा व एकजिनसीपणा अगदी सहजपणे साधलेला आहे. ह्या नाट्य-लेखनाचे रंगभूमीवर होणारे प्रयोग अत्यंत परिणामकारक होतात असे तज्ज्ञांचे मत आहे. दिवाकरांच्या इतर नाट्यलेखन-

प्रयोगाप्रमाणे हे प्रयोगही त्यांच्यापुरतेच राहिले हे मात्र दुर्दैव आहे.

नियतकालिकांतूनच प्रसिद्ध होणाऱ्या एकांकिकांना १९३० सालापर्यंत स्वतःचे असे वैशिष्ट्यपूर्ण रूप प्राप्तच होऊ शकले नाही : त्या एकांकिका नसून खरोखर निर्जीव संवादिकाच होत्या. १९३० च्या आसपास जी मराठी मासिके उदयास आली त्या मासिकांतून चांगल्या स्वतंत्र व अनुवादित एकांकिका प्रसिद्ध होऊ लागल्या. इंग्रजी प्रहसनांचे अनुवाद करण्याची प्रथा 'मनोरंजना'-च्या काळातच रुजली होती. मोलियरच्या प्रहसनांच्या आधारे कितीतरी प्रहसने तत्पूर्वीही लिहिली गेली होती; परंतु आता इंग्रजी एकांकिकेला जसजसे तिचे गोंडस रूप प्राप्त होऊ लागले तसतसे नव्या पिढीतील लेखक ह्या नव्या इंग्रजी एकांकिकेचा अनुवाद करण्याचा प्रयत्न करू लागले. ह्या प्रयत्नांतूनच एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराच्या स्वरूपाबाबतच्या नवीन निर्दोष कल्पना स्पष्ट होऊ लागल्या. एकांकिकेची स्वयंपूर्णता, रसिकांच्या मनावर तिच्या वाचनाने वा दर्शनाने होणाऱ्या अनुभवात्मक परिणामाची केवलता, नाट्यदृष्ट्या तिच्यात आढळणारा एकजिनसीपणा इत्यादी गोष्टींची सुजाण समज लेखकवर्गात निर्माण होऊ लागली. एकांकिकेकडे एक कलाकृती ह्या दृष्टीने पाहण्याकडे हळूहळू प्रवृत्ती होऊ लागली. 'रत्नाकर' (१९२५), 'यशवंत' (१९२८), 'अरुण' (१९२५), 'वागीश्वरी' (१९२९), 'विश्ववाणी' (१९३३), 'प्रतिभा' (१९३१), 'पारिजात' (१९३३), इत्यादी त्या काळातील नियतकालिकांनी आणि 'ज्योत्स्ना' (१९३६), 'समीक्षक' (१९४२), 'सत्यकथा,' 'अभिरुचि' व 'युगवाणी' इत्यादी अलीकडील काळातील मासिकांनी व प्रतिवर्षी निघणाऱ्या दिवाळी अंकांनी ह्या बाबतीत बहुमोल कार्य केलेले आहे. ह्या नियतकालिकांमधूनच आजच्या काळातील प्रमुख मराठी एकांकिका-लेखक उदयास आले आहेत : व्यंकटेश वकील, अनंत काणेकर, माधव मनोहर, शामराव ओक, दत्तू बांदेकर, शं. बा. शास्त्री, वि. मा. दी. पटवर्धन, इत्यादी लेखकांचे एकांकिका-लेखन हे गेल्या वीस-पंचवीस वर्षांतील आहे. ह्यांतील अनेकांनी एकांकिका-लेखनाचे उत्तम आदर्श आपल्या लेखनातून निर्माण केले आहेत. ह्या काळातील एकांकिकेच्या प्रयोगाचा पहिला प्रयत्न माझ्या समजुती-प्रमाणे नाशिकच्या नाट्यमंदिराने केला. ह्या नाट्यमंदिराने १९३२ मध्ये एका

जर्मन एकांकिकेचा श्री. टेंबे ह्यांनी केलेला ‘ आठवणीचे खंदक ’ हा अनुवाद रंगभूमीवर आणला व त्याचा प्रयोग यशस्वी करून दाखविला. १९३३ च्या सप्टेंबरमध्ये नाशिक येथे कै. माधवराव पटवर्धन ह्यांच्या अध्यक्षतेखाली झालेल्या कविसंमेलनातील ह्या एकांकिकेचा प्रयोग त्यातील श्री. बाळासाहेब काळे व श्री. वामनराव पुरोहित ह्यांच्या भूमिकांमुळे विशेष गाजला. ह्या प्रयोगाच्या अगोदर सदर नाट्यसंस्थेचे उत्साही कार्यकर्ते श्री. वामनराव पुरोहित हे माधव मनोहरकृत ‘ मंजुळेचा मुरार ’ (Allison's Lad चा अनुवाद) ह्या एकांकिकेचे सार्वजनिक वाचन करीत असत. एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराबद्दल एक सुजाण कुतूहल ह्या काळातील वाङ्मयप्रेमी लोकांमध्ये ह्याप्रमाणे निर्माण झाले. एकांकिका ही रंगभूमीपासून जरी दूरच राहिली तरी ती अधिकाधिक तंत्रशुद्ध, कलापूर्ण, सुसंघटित व प्रमाणबद्ध बनली. ह्याच काळात मुंबई नभोवाणी केंद्र सुरू झाले व ह्या केंद्रावर एकांकिकेला स्थान मिळू लागले. नभोवाणीने एकांकिकेच्या प्रयोगाला दिलेल्या महत्त्वामुळे एकांकिकांचे लेखन सुकर होण्यास, ते प्रयोगदृष्ट्या परिणामकारक होण्यास व त्याचे स्वरूप कलादृष्ट्या निर्दोष होण्यास निःसंशय मदत झाली. वर उल्लेखिलेल्या लेखकांपैकी कितीतरी लेखकांनी नभोवाणीसाठी एकांकिकांचे लेखन केलेले आहे.

मराठी एकांकिकेला तिचे आजचे गोंडस रूप प्राप्त करून देण्याच्या बाबतीत व्यंकटेश वकील, अनंत काणेकर, माधव मनोहर, शामराव ओक, दत्तू बांदेकर, मामा वरेरकर, मो. ग. रांगणेकर, इत्यादींचे श्रम मुख्यत्वेकरून कारण झाले आहेत. या सर्वांनीच एकांकिकेच्या क्षेत्रात अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण लेखन केलेले असून मराठी एकांकिकेला तिचा आजचा दर्जा प्राप्त करून दिला आहे. व्यंकटेश वकील ह्यांच्या एकांकिकांची संख्या आता पंचवीस-तीसच्या आसपास गेली असून त्यांच्या एकांकिकांचे दोन संग्रह ‘ नव्या ज्योति ’ (१९३९), आणि ‘ जळती घरे ’ (१९४२) प्रसिद्ध झाले आहेत. वकील ह्यांची एकांकिकेच्या स्वरूपावरील पकड अचूक आहे. त्यांची असंग्रहीत असलेली ‘ चकवा ’ ही मराठीतील एक उत्कृष्ट स्वतंत्र एकांकिका आहे. काणेकरांच्या काही अनुवादित, स्वतंत्र व भाषांतरित एकांकिकांचा संग्रह ‘ धूर व इतर एकांकिका ’ (१९४१) ह्या नावाने प्रसिद्ध असून त्यांच्या असंग्रहीत एकांकिकांपैकी ‘ घर ’

आणि 'चांदीवण्यांतील मृत्यू' हे स्वतंत्र एकांकिका-लेखनाचे उत्तम नमुने आहेत. काणेकरांनी एकांकिकेचा उपयोग विविध प्रकारच्या भावानुभवांचे नाट्यपूर्ण दर्शन घडविण्यासाठी केला आहे. उपहासगर्भ विनोदाची निर्मिती करण्यासाठी ज्याप्रमाणे त्यांनी एकांकिकेचा उपयोग केला आहे, त्याचप्रमाणे व्यक्तिजीवनातील कारुण्य व्यक्त करण्यासाठी आणि एक प्रकारच्या तरल वातावरणनिर्मितीसाठीही त्यांनी तो केला आहे. शामराव ओक ह्यांच्या एकांकिकांचा संग्रह 'नवमिका' (१९४९) ह्या नावाने प्रसिद्ध असून रांगणेकरांच्या 'कुलवधू'चे विडंबन करणारी त्यांची 'कुलवर' ही एकांकिका नभोवाणीवर विशेष गाजली आहे. विडंबनात्मक एकांकिका-लेखनामध्ये रॉय किणीकर, दत्तू बांदेकर व पु. ल. देशपांडे ह्यांनी अनन्यसाधारण यश मिळविले आहे. श्री. पु. ल. देशपांडे ह्यांचा 'पुढारी पाहिजे' हा तमाशा व 'पूर्वज' आणि 'पृथ्वी गोल आहे' ह्या एकांकिका त्यांच्या ह्या प्रकारच्या लेखनात विशेष प्रसिद्ध आहेत. वि. मा. दी. पटवर्धन ह्यांनी लिहिलेल्या व 'कागदी घोडे' (१९५१) ह्या संग्रहात प्रकाशित झालेल्या एकांकिकांचे स्वरूप विडंबनात्मकच असले तरी ते वर्तमानपत्री व उथळ फार्सवजा आहे. अशाच प्रकारच्या हास्यरसप्रधान एकांकिका लिहिण्याचा प्रयत्न डॉ. म. मा. अळतेकर ह्यांनी 'कोथिंबिरीच्या काड्या' (१९४६) ह्या संग्रहातील एकांकिकांमधून केला आहे. सौ. दया पटवर्धन ह्यांच्या एकांकिकांचे स्वरूप विनोदी आणि घटनाप्रधान आहे. त्यांचे एकांकिका-लेखन 'यशवंत' 'जोत्स्ने'च्या काळातील असून त्यांच्या एकांकिकांचा 'सात पाहुण्या' हा संग्रह १९४१ सालीच प्रसिद्ध झालेला आहे. प्रो. ना. सी. फडके ह्यांनीही 'आगलावी' (१९३८) आणि 'जडावाची देवी' (Bisnop's Candlesticks चा अनुवाद) ह्या एकांकिका लिहिलेल्या असल्या तरी त्यांना एकांकिकालेखनाच्या क्षेत्रात फारसे यश संपादिता आलेले नाही. प्रा. म. ना. अदवंत ह्यांच्या सहा एकांकिका त्यांच्या 'संजीवनी' ह्या संग्रहात प्रसिद्ध झालेल्या असून त्यांतील 'नाकारलेली मुलगी' व 'रंगीत तालीम' ह्यांचे प्रयोगही झालेले आहेत. श्री. स. अ. शुक्ल ह्यांच्या 'चार चांदण्या' (१९४१) मधील पुरुषपात्रविरहित असलेली 'डोळ्यांत धूळ' आणि 'रात्रीचा पाहुणा' ह्या एकांकिका प्रयोग-दृष्ट्या अत्यंत यशस्वी आहेत.

एकांकिका लेखनाकडे नव्या लेखकांचे लक्ष वळू लागले आहे. हे ग्वाल्हेरस्थ लेखकांच्या 'पदन्यास' (१९५१) ह्या एकांकिका संग्रहाने सिद्ध केले आहे. आज मराठीतील किती तरी उत्तमोत्तम एकांकिका असंगृहीत आहेत. त्यांत माधव मनोवर ह्यांच्या एकांकिकांचा उल्लेख अपरिहार्य आहे. एकांकिका-लेखनाच्या क्षेत्रात माधव मनोहर ह्यांनी केलेली कामगिरी अत्यंत मोलाची आहे. आज अनेक वर्षे ते परभाषांतील उत्तमोत्तम एकांकिकांचे अनुवाद मराठी-तून करीत असून एकांकिकेच्या क्षेत्रात परभाषांत झालेले विविध लेखनप्रयोग त्यांनी अत्यंत सफाईदार अनुवादांच्या रूपाने मराठी वाचकांस सादर केले आहेत. मराठी एकांकिकेला तिचे आजचे गोंडस रूप प्राप्त करून देण्यास माधव मनोहर ह्यांचे लेखन मुख्यत्वेकरून जबाबदार आहे.

वरील सर्वच लेखकांनी एकांकिका हा वाङ्मयप्रकार जिवंत ठेवण्यासाठी गेली कित्येक वर्षे आपापल्या परीने प्रयत्न केलेले असले तरी अगदी अलीकडच्या काळात मराठी एकांकिकेला रंगभूमीवरील तिचे मानाचे स्थान परत मिळवून देण्याचा प्रयत्न पार्श्वनाथ आळतेकर, मामा वरेरकर आणि मो. ग. रांगणेकर ह्यांनी केला आहे. मामा वरेरकर ह्यांचे 'सारस्वत' (१९४२) हे नाटक म्हणजे दोन एकांकिकांचे एकत्रीकरण आहे. ह्या नाटकाचा म्हणजे ह्या दोन एकांकिकांचा प्रयोग पार्श्वनाथ आळतेकर ह्यांनी आपल्या नॅशनल ॲकॅडेमीमार्फत १ नोव्हेंबर १९४२ रोजी रॉयल ऑपेरा हाऊसमध्ये केला. वरेरकरांच्या ह्या दोन एकांकिकांपैकी दुसरी एकांकिका अत्यंत परिणामकारक असून तिजमधील बाबासाहेब हे व्यक्तिचित्र उदात्त व करुणरम्य आहे. अगदी ह्याच सुमारास मुंबई मराठी साहित्य संघाने The Dear Departed ह्या सुप्रसिद्ध इंग्रजी एकां-किकेचा माधव मनोहर ह्यांनी केलेला 'आजोबांच्या मुली' हा अनुवाद मराठी रंगभूमीवर आणला; आणि ह्या प्रयत्नानंतर श्री. मो. ग. रांगणेकर ह्यांनी १९४७ साली आपल्या नाट्य-निकेतन संस्थेमार्फत आपण स्वतः लिहिलेल्या 'तुझं माझं जमेना,' 'सतरा वर्षे' व 'फरारी' ह्या तीन एकांकिका रंगभूमी वर आणल्या व त्यांचा प्रयोग यशस्वी करून दाखविला. खटकेबाज संवाद लिहिण्यात रांगणेकरांचा हातखंडा असून मध्यमवर्गीयांच्या कुटुंबजीवनातील आजच्या नानाविध समस्यांवर हलक्या हाताने प्रकाश टाकण्याचे काम त्यांनी

आपल्या नाट्यवाङ्मयाने केले आहे. त्यांचे गंभीर नाट्यलेखन प्रेक्षकांच्या डोक्याला फारसा शीण देत नाही व त्यांचा विनोद कधीही अगदी उथळ होत नाही ह्यातच त्यांच्या लेखनाच्या लोकप्रियतेचे रहस्य आहे. आपल्या वर उल्लेखिलेल्या ' तीन एकांकिकां 'च्या (१९४७) प्रयोगानंतर रांगणेकरांनी तशाच प्रकारचा दुसरा प्रयत्न १९५० साली आपल्या ' बडे बापके बेटे ' व ' आजचे संसार ' आणि वरेरकरांची ' नवा जमाना ' ह्या तीन एकांकिकांच्या एकत्र प्रयोगांच्या द्वारा केला. रांगणेकरांनी हे प्रयोग व्यावसायिक दृष्ट्या यशस्वी करून दाखविले असल्यामुळे एकांकिका ह्या वाङ्मयप्रकाराला मराठी रंगभूमीवर एक वेगळी प्रतिष्ठा प्राप्त झाली आहे व ह्या दृष्टीने मराठी एकांकिकेच्या इतिहासात रांगणेकरांच्या नावाला विशेष महत्त्व आले आहे.

मराठीमध्ये एकांकिका-लेखनाचे हे जे प्रयत्न झाले आहेत त्यांत श्री. वा. ना. देशपांडे, सौ. आशा गवाणकर आणि श्री. बा. सी. मर्ढेकर ह्यांनी केलेल्या प्रयत्नांचा वेगळा उल्लेख करावयास हवा. श्री. वा. ना. देशपांडे ह्यांनी लिहिलेले ' कपट-वेष ' हे अर्वाचीन मराठीतील पहिले एकांकी नाट्यकाव्य आहे. हे नाट्यकाव्य निर्यमक पद्यात लिहिलेले असून त्यात एका काल्पनिक कथेच्या आधारे गौतमबुद्धाच्या चारित्र्याचे भव्योदात्त दर्शन घडविले आहे. श्री. देशपांडे ह्यांच्या ' आराधना ' (१९३८) ह्या काव्यसंग्रहात हे नाट्य-काव्य संगृहीत केलेले आहे. अलीकडच्या काळात ह्या नाट्यकाव्याच्या जोडीला श्री. देशपांडे ह्यांनी लिहिलेली व त्यांच्या ' अनामिका ' (१९५२) ह्या संग्रहात एकत्रित केलेली ' आदिनारी ', ' विचारांचे बंड ', ' मृत्युकिरण ' ही नाट्यकाव्ये व नभोनाट्ये त्यांतील श्रेष्ठ विचार-नाट्याच्या दृष्टीने अत्यंत उल्लेखनीय ठरली आहेत. सौ. आशा गवाणकर ह्यांनी लिहिलेली ' जगाची राणी ' (१९४२) आणि ' वसंत ' (१९४७) ही सुरेल, तालबद्ध नाट्यकाव्ये त्यांतील आकर्षक कल्पनाचमत्कृतीमुळे आपली मने झटकन वेधून घेतात. ' जगाची राणी ' मध्ये सौ. गवाणकरांनी निर्माण केलेली सृष्टी ही आपली कल्पनासृष्टी असली तरी बालकांची जणू सत्यसृष्टीच आहे. बालकांच्या ह्या सृष्टीतील वातावरण, त्यातील काव्य व नाट्य ह्यांना यत्किंचितही ढका लागू न देता शब्दांकित करण्यात सौ. आशा गवाणकर ह्यांनी असाधारण यश मिळविले आहे. गवाणकर ह्यांच्या ह्या दोन्ही

नाट्यकाव्यांचे प्रयोग अत्यंत यशस्वी होतात असा अनुभव आहे. नभोनाट्या-साठी मुख्यतः लिहिण्यात आलेली श्री. बा. सी. मर्ढेकर ह्यांची 'कर्ण' (१९४४), 'बदकांचे गुपित' (१९४७) आणि 'औक्षण' (१९४६) ही तीन संगीतके एकांकिकाच होत. त्यांचे लेखन करिताना मर्ढेकरांनी पाश्चात्त्य ऑपेराचे स्वरूप डोळ्यांसमोर ठेवलेले असून प्रत्येकीत 'नाट्य-कथानकाचा गोफ समूहगानांच्या पदरांनी' अत्यंत कल्पकपणे गुंफिलेला आहे. कर्णाच्या अंताचे करुणगंभीर शोकनाट्य मर्ढेकरांनी जसे आपल्या 'कर्ण' ह्या संगीतकामध्ये निर्माण केले आहे तसेच आपल्या 'औक्षण' ह्या संगीतकामध्ये आशा, मानवता, मूक, प्रतिभा, बंड, जुल्म ह्यांना मूर्त स्वरूप देऊन प्रतिभेच्या पोटी जन्माला आलेल्या बंडाने जुलमाचा संहार केल्यामुळे आशा व प्रतिभा ह्या मानवता व बंड ह्यांचे औक्षण करतात असे दाखविले आहे. 'बदकांचे गुपित'-मधील नाट्यवस्तू म्हणजे एक दिवस सकाळ ते संध्याकाळ एका आनंदी तरुण जोडप्याला कळलेल्या चार बातम्या : मर्ढेकरांच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे ह्या जोडप्याच्या "एका गोड पण अतृप्त भावनेवर विनोदाची बारीकशी किनार लावून प्रस्तुतचे छोटे संगीतक विणले आहे.' नाट्य, काव्य आणि संगीत ह्या सर्वांची कलात्मक जोड घालण्याचे मर्ढेकरांनी केलेले हे प्रयत्न मराठी एकांकिकेच्या इतिहासात महत्त्वाचे ठरावेत.

मराठी एकांकिकेला तिचे रंगभूमीवरील स्वतंत्र स्थान परत प्राप्त होईपर्यंत जीवनासाठी असेच धडपडत राहावे लागणार आहे. गेल्या तीस-चाळीस वर्षांत अत्यंत प्रतिकूल स्थितीत तिने आपली आपली प्रगती करून घेतली आहे. आज मराठी एकांकिका तिच्या आटोक्यात येऊ शकणारी जीवनाची विविध अंगे व्यक्त करावयास समर्थ बनली आहे.; अत्यंत नाजुक भावानुभाव आणि स्वप्न-सृष्टीतच शोभेल अशी कल्पनाचमत्कृती जशी ती परिणामकारकपणे व्यक्त करू शकत आहे, तसेच उत्कृष्ट विडंबननाट्य आणि विचारनाट्य निर्माण करण्यात तिने असाधारण यश संपादिले आहे. रांगणेकरांसारख्यांच्या प्रयत्नाने तिच्या प्रगतीला जशी मदत होत आहे तसेच नभोवाणीने तिला दिलेल्या वाजवी महत्त्वामुळे नभोनाट्याच्या दृष्टीने तिच्यात वेगवेगळ्या प्रकारचे धिटाईने प्रयोग होत आहेत. 'पांच नाटिका' त संगृहीत झालेल्या श्री. गंगाधर गाडगिळांच्या एकांकिकांचे स्वरूप ह्या दृष्टीनेच लक्षात घेण्याजोगे आहे.

गेल्या काही वर्षांत

गेल्या काही वर्षांत मराठी एकांकिकेनें बरीच प्रगती केल्याचे दिसून येते. ह्याचे मुख्य कारण म्हणजे ह्या काळात एका विशिष्ट रंगभूमीकडून का होईना पण तिला जवळजवळ सतत आलेली मागणी. ही विशिष्ट रंगभूमी म्हणजे विश्व-विद्यालयीन रंगभूमी. ह्या रंगभूमीचे कार्यक्षेत्र मर्यादित असले तरी तिने आपल्या ह्या मर्यादित कार्यक्षेत्रात मराठी एकांकिकेच्या विकासाला गेल्या सहा-सात वर्षांत बरेच साहाय्य केले आहे असे निःसंशय म्हणता येईल. मुंबईसारख्या शहरा-मध्ये प्रतिवर्षी ज्या आन्तरविद्यालयीन नाट्यस्पर्धा होत आहेत व ज्यांना आता हळूहळू आन्तरविद्यापीठीय स्पर्धांचीही जोड मिळू लागली आहे, त्यांत एकांकिकांचेच प्रयोग करणे स्पर्धकांना सोयीचे जात असल्यामुळे अनेक नव्या जुन्या एकांकिकांची प्रयोगक्षमता गेल्या पाच-सात :वर्षांत अजमावली गेली आहे. मुंबईबाहेरील विश्वविद्यालयीन रंगभूमीनेही एकांकिकांच्या प्रयोगांना ह्या काळात एकसारखे वाढते महत्त्व दिले आहे. स्वाभाविकच नव्या एकांकिकांचे लेखन व त्यांचे प्रयोग ह्या दोन्ही गोष्टींना थोडेबहुत अनुकूल असे वातावरण आज निर्माण झाले आहे. हे वातावरण निर्माण करण्यात अनेकांचा हात असला

तरी ज्यांच्या परिश्रमामुळे ते निर्माण होणे बरेच सुकर झाले आहे, त्यांच्या नावांमध्ये श्री. विजय तेंडूलकर व श्री. पु. ल. देशपांडे ह्या कुशल नाट्यलेखकांच्या नावांना आणि कु. विजया जयवंत (आता सौ. विजया खोटे) ह्या तितक्याच कुशल अभिनेत्रीच्या व नाट्यदिग्दर्शिकेच्या नावाला फार महत्त्व आहे. श्री. तेंडूलकर व श्री. देशपांडे यांनी आपल्या नाटकांनी जेवढे नाव मिळविले आहे तेवढेच आपल्या एकांकिकांनीही मिळविले आहे. श्री. तेंडूलकरांच्या ‘ रात्र व इतर एकांकिका ’ आणि पु. ल. देशपांड्यांच्या ‘ छोटे मासे, मोठे मासे ’ व इतर एकांकिका ह्यांना अलीकडे मराठीत झालेल्या एकांकिका-लेखनात फार महत्त्वाचे स्थान आहे. तेंडूलकरांच्या एकांकिका करुणगंभीर आहेत. आजच्या पुण्या-मुंबईच्या पांढरपेशा मध्यमवर्गीयांच्या–विशेषतः त्यांतील मिळवित्या व बिनमिळवित्या विवाहितांच्या व अविवाहितांच्या कपाळी आलेली हरतऱ्हेची दुःखे व समस्या हा तेंडूलकरांच्या नाट्यप्रतिभेचा आवडता चिंतनविषय आहे. कृष्णवर्ण हा त्यांच्या एकांकिकांमधील वातावरणाच्या प्रमुख वर्ण आहे; परंतु असे असूनही त्यांच्या नाट्यलेखनात प्रेक्षकांचे लक्ष खेचून घेण्याची विलक्षण शक्ती आहे. कु. विजया जयवंतांनी दिग्दर्शिलेल्या त्यांच्या एकांकिकांच्या प्रयोगांत ही शक्ती विशेषत्वाने जाणवते. श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी आपल्या एकांकिकांच्या द्वारा एकांकिका ही काही जीवनानुभवांचे विशुद्ध विनोद, उपहास व उपरोध ह्यांच्या साहाय्याने किती प्रभावी दर्शन घडवू शकते ते अत्यंत यशस्वीपणे दाखवून दिले आहे. ह्या दृष्टीने त्यांनी साधलेले यश मराठी एकांकिकेच्या इतिहासात अनन्यसाधारण आहे. विल्सन कॉलेजच्या १२५ व्या वार्षिकोत्सवासाठी त्यांनी खास लिहिलेल्या ‘ छोटे मासे व मोठे मासे ’ ह्या एकांकिकेचा कु. विजया जयवंत यांनी बसविलेला प्रयोग किंवा त्यांच्या ह्या आणि इतर एकांकिकांचे मुंबई मराठी साहित्य संघाने कु. जयवंत यांच्याच दिग्दर्शनाखाली केलेले प्रयोग ज्यांनी पाहिले असतील त्यांना पु. लं. च्या एकांकिका-लेखनामध्ये केवढे सामर्थ्य आहे ह्याची कल्पना आली असेल. ज्यांनी हे मुंबईला झालेले प्रयोग पाहिलेले नाहीत त्या परगावच्या नाट्यप्रेमी रसिकांकडूनही ह्या एकांकिकांचे जे गावोगावी प्रयोग होत आहेत त्यांवरूनही त्यांचा रंगभूमीवरील आविष्कार किती परिणामकारक होतो याची कल्पना येऊ शकेल. विजय

तेंडूलकर, पु. ल. देशपांडे, यांच्याबरोबरच पद्माकर डावरे, वसंत कामत, तारा वनारसे, ज्ञानेश्वर नाडकर्णी, वसंत सबनीस, वि. वा. शिरवाडकर रत्नाकर मतकरी, सरिता पदकी आणि इतर काही थोडे लेखक यांची नावे एकांकिकेच्या संदर्भात घेतली जात आहेत; परंतु ह्या नावांमध्ये लक्षात घेण्याजोगी अशी नावे आज तरी दिसत नाहीत. मराठी एकांकिकेला विश्वविद्यालयीन रंगभूमीवर येत असलेली ही मागणी जर अधिक चोखंदळ बनली, तिच्यामागील गतानुगतिकत्वाचे धोरण नाहीसे होऊन तिच्यात खऱ्या प्रयोगशीलतेची इच्छा जर व्यक्त होऊ लागली तर मराठी एकांकिकेच्या चालू प्रगतीला निश्चित नवी गती मिळेल असे वाटते. विश्वविद्यालयीन रंगभूमी ही व्यावसायिक नसल्यामुळे नाट्याविष्काराच्या संदर्भात नवे प्रयोग करणे तिला अधिक शक्य असते. पु. शि. रेगे यांच्या 'रंगपाञ्चालिक' सारख्या काव्य-नाट्याचा प्रयोग व्यावसायिक रंगभूमी करावयाला धजणार नाही; परंतु हा प्रयोग विश्वविद्यालयीन रंगभूमीने करून पाहावयास हरकत नसावी. ह्या रंग-भूमीवरील नित्य नव्या डोळस प्रयोगांनीच नवा चोखंदळ प्रेक्षकवर्ग निर्माण होणार असतो; व काही काळाने व्यावसायिक रंगभूमीला देखील मग ह्या प्रेक्षकवर्गांची दखल घ्यावी लागते. ह्या दृष्टीने विश्वविद्यालयीन रंगभूमी हे सतत नव्या प्रयोगांचे आश्रयस्थान बनायला हवे. आज तरी आपल्यावरील ही जबाब-दारी व आपल्या ठिकाणचे हे सामर्थ्य विश्वविद्यालयीन रंगभूमीने ओळखलेले दिसत नाही. तिच्यावरील गतानुगतिकत्वाची पकड आजही ढिली झालेली दिसत नाही. ज्याचे प्रायोगिक यश इतरत्र सिद्ध झालेले आहे अशाच नाट्य-लेखनाचे प्रयोग करण्याचा प्रयत्न ही रंगभूमी करिताना दिसते. तिच्याकडून नव्या मराठी एकांकिकांना आश्रय दिला गेला तोदेखील नव्या जाणिवेने नव्हे; तर काही विशिष्ट परिस्थितीमुळे. नव्या एकांकिकांच्या प्रयोगांना तरी ह्या रंग-भूमीइतकी सोयीची दुसरी रंगभूमी आज नाही. आज ह्या नाही त्या कारणां-साठी ह्या रंगभूमीचे लक्ष नव्या एकांकिकांच्या प्रयोगांकडे विशेष वळलेले आहे ही एकांकिकेच्या विकासाच्या दृष्टीने मोठ्या समाधानाची गोष्ट आहे. हे लक्ष जर तिकडे अधिक जाणीवपूर्वक वळले, त्या मागील नाट्यभिरुची ही अधिक चोखंदळ बनली तर मराठी एकांकिकेच्या व पर्यायाने एकंदर मराठी

नाट्याच्या विकासास मदत झाल्यावाचून राहणार नाही.

गेल्या काही वर्षांत नभोवाणीवर श्रुतिकांना वाढते महत्त्व दिले जात आहे. ह्या श्रुतिकांचे स्वरूप पुष्कळदा एकांकिकांसारखेच असते. नभोवाणी अधून-मधून श्रुतिकांच्या लेखन-स्पर्धाही जाहीर करीत आहे. काही श्रुतिका खास नभोवाणीसाठीच लिहिल्या जात आहेत, तर रंगभूमीसाठी मुख्यतः लिहिलेल्या काही एकांकिकांना श्रुतिकांचे स्वरूप देण्यात येत आहे. काही असले तरी ह्या सर्व गोष्टींमुळे एकांकिकेच्या लेखनाला एका परीनें प्रोत्साहनच मिळत आहे. नभोवाणीवरून ध्वनिक्षेपित होणाऱ्या नाट्याचे दिग्दर्शन विशेष कौशल्याने करण्याची कोशीस सध्या घेतली जात आहे व तेवढ्यासाठी ठिकठिकाणच्या नभोवाणी केन्द्रांवर नाट्यतज्ज्ञांची खास नेमणूकही होत आहे; ह्यामुळे नभोवाणीवरून श्रुतिकांच्या रूपाने ध्वनिक्षेपित होणाऱ्या एकांकिकांच्या प्रयोगांचा दर्जाही दिवसें-दिवस उंचावत आहे. नभोवाणीवरून ध्वनिक्षेपित होण्यासाठी एखाद्या एकांकिकेच्या ठिकाणी कोणते गुणविशेष हवेत ह्या संबंधात आपोआपच आज थोडा-बहुत विचार होत आहे व ही नवी नभोवाणी-एकांकिका त्या दृष्टीने थोडेसे अंगही धरू लागली आहे. परंतु खास नभोवाणीसाठीच लिहिलेल्या व नभोवाणीवरून ध्वनिक्षेपित झालेल्या ह्या मराठी एकांकिकांचे संग्रह मात्र अद्याप प्रसिद्ध झालेले पाहण्यात येत नाहीत. हे प्रसिद्ध होणे अत्यंत अगत्याचे असून त्याकडे प्रकाशकांनी व नभोवाणीचालकांनीही लक्ष देणे अत्यावश्यक आहे : आज ह्या संग्रहांच्या अभावी नभोवाणीसाठी मुख्यतः निर्माण होणाऱ्या ह्या एकांकिकेचे आगळे स्वरूप व तिनें केलेली प्रगती लक्षात घेणे कठीण आहे. मराठी नाटकांच्या व एकांकिकांच्या इतिहासात येथून पुढे नभोनाट्यासाठी होणाऱ्या लेखनाला स्वतंत्र स्थान प्राप्त होणार आहे. त्या दृष्टीनेंही ह्या लेखनाच्या प्रकाशनाची व्यवस्था होणे जरुरीचे आहे.

वरील मजकूर लिहिल्यानंतरच्या म्हणजे अलीकडील सहासात वर्षांच्या काळात मराठी एकांकिकेच्या प्रांतात बरीच नवी नावे उदयाला आली आहेत. ही नावे मुख्यत्वेकरून 'सत्यकथा' मासिकाने पुढे आणली आहेत. मराठी एकांकिकेचे लाजरे बुजरे स्वरूप आता नाहीसे झाले असून ती खऱ्या अर्थाने प्रौढ बनली आहे. अनुभव दर्शनाचे तिचे ठिकाणी असणारे सुप्त सामर्थ्य आज

विविध प्रकारे प्रकट होत आहे. चिं. त्र्यं. खानोलकर ('आपुले मरण पाहिले म्या डोळा', 'उठवा'), महेश एलकुंचवार ('होळी', 'सुलतान', 'एका म्हाताऱ्याचा खून', 'झुंबर'), वसुधा पाटील ('पियानो', 'उत्खनन', 'सरहद्द'), रत्नाकर मतकरी ('एकाच मातीची खेळणी' मधील एकांकिका), विद्याधर पुंडलीक ('चक्र') ही नावे म्हणजे मराठी एकांकिकेची आजची आशास्थानें आहेत. मराठी एकांकिकेचे भवितव्य किती उज्ज्वल आहे हे वरील सर्वांचे एकांकिका लेखन स्पष्टपणे दाखवीत आहे.

CCB